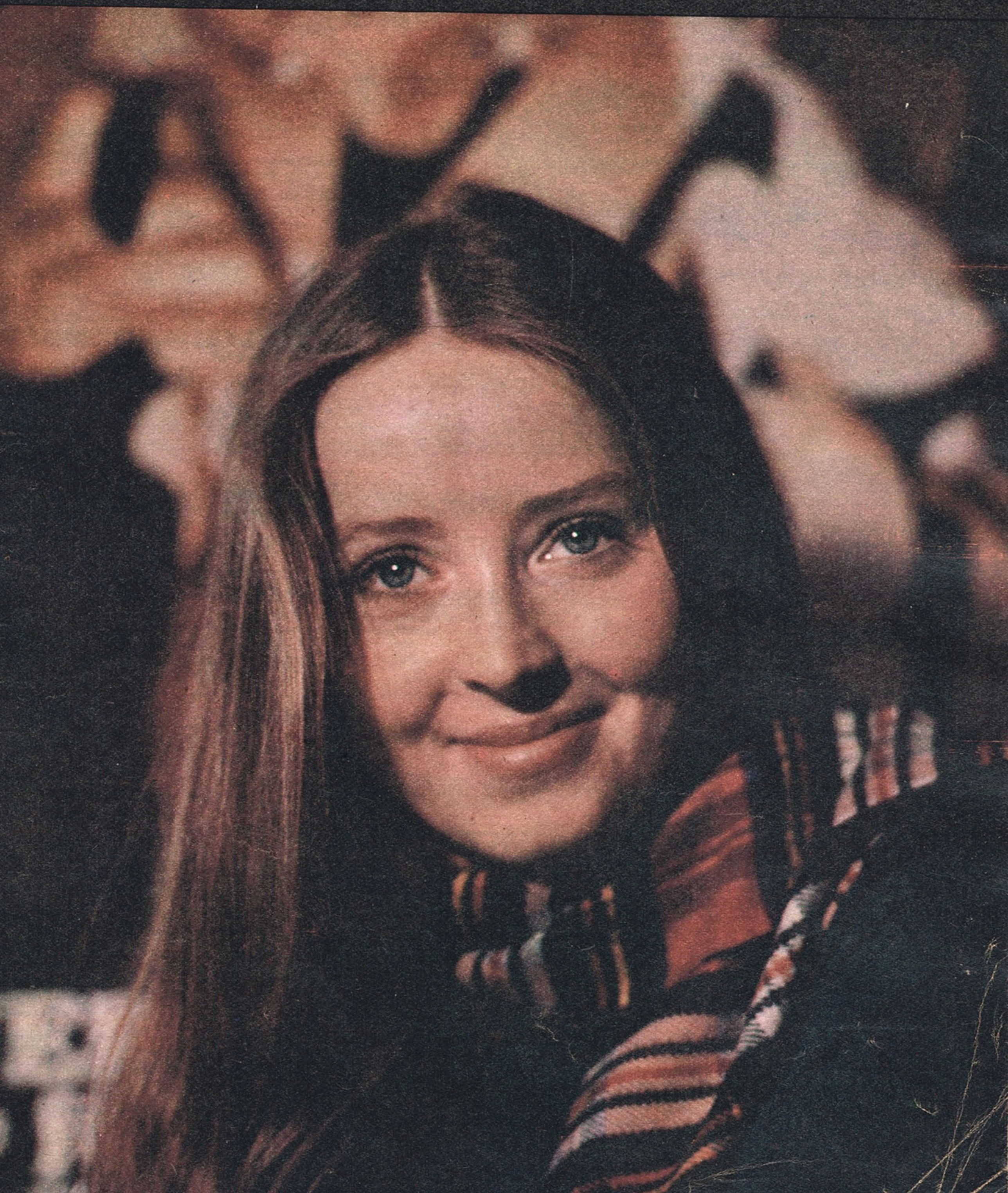
FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
29 IV 1979 ● NR 17 (1586) ● ROK XXXIV
CENA 5 ZŁ



Serdeczne pozdrowienia pierwszomajowe przesyłamy wszystkim Czytelnikom i Sympatykom „Filmu" w kraju i za granicą

Współpraca kinematografii Polski i ZSRR

Wydarzeniem Dni Kultury Polskiej, które odbyły się w Związku Radzieckim w kwietniu br., była prapremiera filmu „Znaków szczególnych brak", kolejnej współprodukcji obu naszych kinematografii. Wkrótce wejdzie na ekrany polsko-radziecki „Test pilota Pirxa". Współprodukcje stają się zjawiskiem coraz częstszym; co najmniej jeden film rocznie jest wspólnym dziełem którejś z radzieckich wytwórni i naszych Zespołów Filmowych. Jeszcze częściej obie kinematografie świadczą sobie usługi produkcyjne. Polsko-radziecka współpraca filmowa nabrała rumieńców, a kolejne protokoły, podpisywane co roku, ujmują w paragrafy urzędowej umowy coraz więcej konkretów.

Najnowszy, regulujący zasady współpracy w 1979 roku, podpisali 9 kwietnia w Moskwie minister kultury i sztuki Zygmunt Najdowski i przewodniczący Państwowego Komitetu Rady Ministrów ZSRR do spraw Kinematografii Filip Jermasz. Zapowiada on zacieśnienie współpracy przy organizowaniu festiwali filmowych w obu krajach. Przewiduje się ponadto, że z okazji sześćdziesięciolecia kinematografii radzieckiej, przypadającego w sierpniu br., odbędą się w szczególnie uroczystej oprawie Dni Filmu Radzieckiego w Polsce, a prócz tego retrospektywny przegląd twórczości Sergiusza Eisensteina i festiwal najwybitniejszych filmów radzieckich, zrealizowanych w całym okresie istnienia tej kinematografii. Natomiast strona radziecka zorganizuje m.in. Dni Filmu Polskiego podczas tegorocznego wszechzwiązkowego festiwalu, który odbędzie się w stolicy Turkmenii, Aszchabadzie.

KLUBY

O kinie onirycznym w Krakowie

Pamięci Konrada Eberhardta, autora książki „Film jest snem", poświęcona była sesja „Nowe kino oniryczne", zorganizowana w dniach od 22 do 27 kwietnia w Krakowie przez Studencki Zespół Teorii i Krytyki Filmowej im. Karola Irzykowskiego, DKF Uniwersytetu Jagiellońskiego ze Studenckiego Centrum Filmowego UJ „Rotunda", Instytut Psychologii UJ i Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów. Temat ilustrowały filmy: „Zeszłego roku w Marienbadzie" i „Opatrzność" Alaina Resnais, „Widmo wolności" Luisa Buñuela, „Amarcord" Federico Felliniego, „Lancelot" Roberta Bressona, „Elektra, moja miłość" Miklósa Jancsó, „Trzy kobiety" Roberta Altmana, „Barroco" André Techine'a, „Alicja ucieka po raz ostatni" Claude Chabrola, „Zagubione dusze" Dino Risiego, „Kobieta w czerwonych butach" Juana Buñuela, „Piknik pod Wiszącą Skałą" Petera Weira, „Szklane serce" Wernera Herzoga, „Salto" i „Jak daleko stąd, jak blisko" Tadeusza Konwickiego, „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego, „Sanatorium Pod Klepsydrą" Wojciecha Hasa oraz „Mrożony pepermint", „Ogród rozkoszy", „Anna i wilki", „Kuzynka Angelika", „Nakarmić kruki" i „Elizo, moje życie" Carlosa Saury.

A oto niektóre tematy sesji: struktura snu w filmie, kino i podświadomość – najnowsze ustalenia w zakresie psychologii odbioru dzieła filmowego, oniryczna tradycja kina i sztuki iberyjskiej, polskie kino oniryczne, poszukiwanie nowego języka filmowego.

W sesji uczestniczyli twórcy, krytycy, psychologowie, filmolodzy i studenci.

Magowie w Białymstoku

Prawie 100 działaczy dyskusyjnych klubów filmowych z całego kraju uczestniczyło w seminarium „Magowie współczesnego kina" (4–8 kwietnia), zorganizowanym przez Studencki DKF 099 przy Akademickim Centrum Kultury „Sepularium" w Białymstoku. Pokazano filmy Orsona Wellesa, Josepha Loseya, Michelangelo Antonioniego, Roberta Bressona, Pier Paolo Pasoliniego, Luisa Buñuela, Erica Rohmera, Andrása Kovácsa i Wojciecha Hasa. Uczestnicy seminarium wysłuchali wykładów Marii Kornatowskiej, Waldemara Chołodowskiego, Aleksandra Ledóchowskiego, Marka Pawlukiewicza i Jerzego Płażewskiego.

W czasie białostockiego spotkania odbyła się narada działaczy ruchu klubowego z przedstawicielami Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechnienia Kultury (COMUK) na temat możliwości współpracy między klubami a domami kultury.

GUSTAW HOLOUBEK PREZESEM SPATiF-u

W dniach 12–13 kwietnia odbył się XII walny zjazd sprawozdawczo-wyborczy Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, SPATiF – ZASP. Delegaci reprezentujący prawie czterotysięczną rzeszę artystów teatru dramatycznego, muzycznego i lalkowego, filmu i telewizji oraz estrady podsumowali trzyletni dorobek zasłużonej dla polskiej kultury organizacji, uchwalili wnioski służące doskonaleniu swojej pracy oraz wybrali nowe władze naczelne. Prezesem ZG SPATiF-u ponownie wybrano Gustawa Holoubka.

Order Zasługi PRL dla Jurija Ozierowa

Z okazji zakończonych 12 kwietnia Dni Kultury Polskiej w ZSRR radziecki reżyser Jurij Ozierow – twórca filmów „Wyzwolenie" i „Żołnierze wolności", zawierających obszerne wątki dotyczące polskich spraw wojennych – otrzymał Order Zasługi PRL. W czasie uroczystości w Ambasadzie PRL w Moskwie grupę radzieckich twórców udekorowano odznakami „Zasłużony dla kultury polskiej".

60 LAT KINEMATOGRAFII RADZIECKIEJ

ARTYSTA I MYŚLICIEL

Filmoteka Polska oraz Instytut Kultury Ministerstwa Kultury i Sztuki zorganizowały z okazji sześćdziesięciolecia kinematografii radzieckiej sesję naukową „Sergiusz Eisenstein – artysta i myśliciel", której celem było współczesne odczytanie dorobku twórcy „Pancernika Potiomkina" w dziedzinie filmu, ale i teatru, plastyki, muzykologii oraz teorii sztuki. W czasie sesji, która odbyła się w Warszawie, referaty wygłosili: prof. dr hab. Alicja Helman (Uniwersytet Śląski) – „Próba sformułowania teorii modelu dzieła filmowego w teorii Eisensteina", doc. dr hab. Jerzy Kossak (Instytut Kultury) – „Kino Eisensteina – przekształcenie świadomości artystycznej", doc. Jerzy Koenig (PWST w Warszawie) – „Z teatralnych doświadczeń Eisensteina", dr Wojciech Wierzewski (IK) – „Osobowość twórcza Sergiusza Eisensteina – rewolucyjna synteza tradycji i nowatorstwa", mgr Janusz Bujacz (Biblioteka im. L. Waryńskiego w Łodzi) – „Muzyka w twórczości i w teorii Eisensteina", mgr Tadeusz Szczepański (Uniwersytet Łódzki) – „Historiozofia rewolucyjna w niemych filmach Eisensteina", mgr Wiesław Godzic (UŚ) – „Teoria obrazu filmowego S. Eisensteina", mgr Tadeusz Miczka (UŚ) – „Koncepcje plastyczne S. Eisensteina" i mgr Zygmunt Machwitz (PWSFTviT) – „Filmy historyczne Eisensteina".

Ilustracja Filmoteki Polskiej w sali kina „Polonia" pokazał m.in. filmy Eisensteina: „Dziennik Głumowa", „Strajk", „Pancernik Potiomkin", „Październik", „Stare i nowe", „Aleksander Newski" i obie części „Iwana Groźnego".

FILMY

Zielone lata

Stanisław Jędryka opowie w filmie „Zielone lata" o losach grupki dzieci z pewnego śląskiego miasta w przededniu i w pierwszym okresie II wojny światowej. Scenariusz na podstawie własnej powieści „Troje z Czarnej Rzeki" napisał Jerzy Przeździecki. Operatorem jest Jacek Korcelli, scenografię projektuje Bolesław Kamykowski, produkcją kieruje Jerzy Owoc. „Zielone lata" powstaną w Zespole „Silesia".

Wściekły

Roman Załuski przygotowuje według własnego scenariusza film kryminalno-psychologiczny „Wściekły", oparty na materiałach autentycznej sprawy sądowej. Jest to historia śledztwa w sprawie serii zabójstw dokonywanych przez nieuchwytnego, kierującego się niezrozumiałymi motywami mordercę. Oficera prowadzącego śledztwo zagra znany dziennikarz telewizyjny i aktor Bronisław Cieślak. Roman Załuski tradycyjnie będzie realizować zdjęcia we Wrocławiu. Operatorem jest Janusz Pawłowski, scenografię projektują Jerzy Śnieżawski i Andrzej Przedworski, produkcją kieruje Tadeusz Urbanowicz. Film powstaje w Zespole „Iluzjon".

Hotel klasy Lux

Ryszard Ber przystąpił na Podhalu do realizacji filmu fabularnego „Hotel klasy Lux" według powieści i scenariusza Michała Jagiełły. W trakcie budowy luksusowego hotelu w miejscowości kuracyjnej ujawniają się konflikty w gronie budowniczych. Główne role grają: Emilia Krakowska, Krzysztof Kolberger, Maciej Góraj, Ignacy Gogolewski, Bronisław Pawlik, Piotr Garlicki, Henryk Bista i Wacław Ulewicz. Operatorem jest Zdzisław Kaczmarek, scenografię projektuje Andrzej Sołtysik. „Hotel klasy Lux" powstaje w Zespole Filmowym „Profil"

Szansa

Reżyser Feliks Falk ukończył w Zespole Filmowym „X" zdjęcia do filmu fabularnego „Szansa" na podstawie własnego scenariusza. Bohaterem jest nauczyciel wychowania fizycznego, dążący wszelkimi sposobami do osiągnięcia sportowego sukcesu uczniów. Zdjęcia są dziełem Edwarda Kłosińskiego, scenografia – Teresy Barskiej, produkcją kieruje Michał Szczerbic.

Elżbieta Karkoszka, Mateusz Środoń i Jerzy Stuhr w filmie „Szansa"

Na okładce:
BOŻENA ADAMKÓWNA
gra w filmie „Omyłka" (str. 18)
Fot. Roman Sumik

Nikt dziś nie kwestionuje twierdzenia, że problemy współczesnej klasy robotniczej mogą stanowić inspirację dla sztuki filmowej. Czy jednak popularność filmów, a zwłaszcza seriali zajmujących się ostatnio tematyką produkcyjną, takich jak „Dyrektorzy" czy „Ślad na ziemi", nie prowokuje do rewizji pewnych pojęć i sądów krytycznych już nieaktualnych, ale ciągle jeszcze odstręczających twórców od śmielszego penetrowania tych obszarów? Rozważaniami o tych sprawach kontynuujemy cykl publikacji poświęconych zainteresowaniom i fobiom, blaskom i cieniom polskiego kina rozpoczęty artykułem Michała Strąka w 16 numerze „Filmu"

Na dziś i na jutro

CZESŁAW DONDZIŁŁO

» Wydźwignąć się solidarnie i razem«

Kiedy w filmie „Premia" pyzaty, jowialny brygadzista Potapow w fufajce przychodzi na zebranie egzekutywy organizacji partyjnej i w imieniu swoich ludzi stanowczo odmawia przyjęcia premii, bo im się nie należy i jest efektem zakulisowych kombinacji planistyczno-finansowych, spora część widzów przyjmuje to z rozrzewnieniem jako rozbrajająco naiwną kontynuację starych schematycznych praktyk: oto jak praca w warunkach socjalistycznego kolektywizmu pobudzi szybko i skutecznie świadomość klasową robotników i godną proletariacką moralność. Tymczasem – podpowiada realne doświadczenie – nie tylko nikt nigdy takich pieniędzy nie zwróci, ale samo prezentowanie takich sytuacji jest oczywistą recydywą z okresu dogmatyzmu i wywodzi się z nawyku uznawania za rzeczywistość własnych postulatów i ideologicznego chciejstwa. Czyżby zatem powrót produkcyjniaka?

Jerzy Płażewski przy okazji „Premii" użył słowa „neoprodukcyjniak", dostrzegając pejoratywny charakter tej nazwy, wynikający już choćby ze skojarzenia z terminem skompromitowanym w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, ale obowiązkiem myślenia o nowej, lepszej nazwie obciążył przyszłe pokolenia krytyków. Wydaje się jednak, że nie da się sprawy odłożyć *ad calendas Graecas* – życie, napór filmu kinowego i telewizyjnego zmusi nie tylko do odświeżenia nazwy, ale przemyślenia od nowa problematyki filmu o pracy czy o produkcji – jak go kiedyś chętniej nazywano.

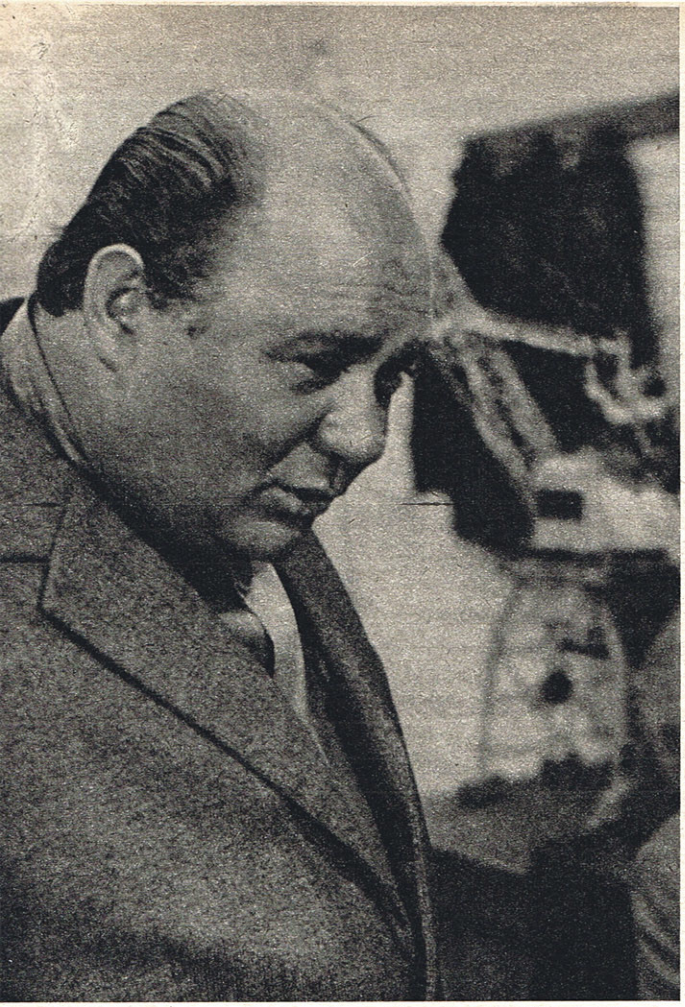
Garść przykładów

Ironia sceptyków wobec anielskości gestu Potapowa okazuje się nieuzasadniona w momencie, gdy romantyczna decyzja, z nawyku kwalifikowana jako objaw wysokiej moralności proletariackiej, zostaje całkiem prozaicznie umotywowana. Robotnicy nie chcą tej premii, bo grają o znacznie większą stawkę, o setki czy nawet tysiące rubli, które tracą w efekcie bałaganu na budowie i złej organizacji pracy.

W serialu „Ślad na ziemi" jest wiele analogicznych w swym znaczeniu sytuacji. Oto kierowcy wożący zaprawę betonową w specjalnych gruszkach sadzą cementowe kupy w okolicznych lasach zamiast dowozić zawartość do miejsc przeznaczenia. Potrafią także

ciąg dalszy na str. 4

Bogdan Baer i Tadeusz Borowski w „Dyrektorach" Zbigniewa Chmielewskiego



Jewgienij Leonow w „Premii" Siergieja Mikaeliana

ciąg dalszy ze str. 3

sprzedawać ten cement okolicznym budowniczym domków jednorodzinnych, chłopom stawiającym gospodarskie zabudowania itd. Nawrót do prywaty, niska świadomość klasowa? Diabła tam. Gruszka samochodowa na czas nie opróżniona zamienia się w betonową plombę. Jeśli samochód nie ma trafić na złom, kierowca musi pozbyć się zawartości w określonym czasie. A jeśli nikt akurat na budowie tego betonu w tym momencie nie potrzebuje? Kto jest winny?

Oto na budowie pojawia się inżynier-stażysta, który ma przeprowadzić pomiary geodezyjne. Robotnicy, z którymi współpracuje, konsekwentnie fałszują wyniki pomiarów i budowana później droga niechybnie utknie gdzieś w lesie. O co chodzi? Pomijając „koleżeńskie" rozgrywki pomiędzy inżynierami – zasadniczy powód robotniczej złośliwości nie tkwi ani w jakimś konflikcie międzypokoleniowym, ani w naturalnej rzekomo wrogości fizycznych wobec umysłowych, tylko znowu jest całkiem prozaiczny. Inżynier rygorystycznie przestrzega godzin pracy i po fajrancie nie zostaje na budowie ani minuty. Przypisani do jego grupy robotnicy, nie mogąc kontynuować pracy, tracą zarobki.

Inny przykład z tego samego serialu. Majster namawia swoją brygadę, aby dobrowolnie odpaliła ze swych premii po pięćset złotych, które to pieniądze mają być przekazane majstrowi innej brygady. Pomijam tu wszelkie dodatkowe zawiłości intrygi, preparując sytuację modelową. Otóż bez dodatkowych usług tamtej brygady pierwsza nie wykonałaby planu i nie otrzymała premii. Ponieważ tamci nie musieli pomóc, ale pomogli – należy im się gratyfikacja, czy nie? Należy. Ale to przecież jest nielegalne. A manipulowanie planem jest legalne? Tymczasem w jednym z odcinków oglądamy cały korowód rozmaitych, będących na bakier z kodeksem karnym, zabiegów planistyczno-sprawozdawczych, które mają doprowadzić do wypłacenia robotnikom premii. Cóż bowiem są winni robotnicy, kiedy przestoje w pracy, które uniemożliwiły wykonanie planu, zła kooperacja, brak stosownego sprzętu w żadnym stopniu nie zależą od ich dobrej czy złej woli, dobrej czy złej pracy.

Charakterystyczne, że wszystkie te działania, wątpliwe moralnie i sprzeczne z kodeksem pracy, bezwzględnie rzutujące na stan świadomości robotników, nie są efektem żadnych makiawelicznych intryg, celowych i planowych zabiegów „określonych sił", ba, nie przynoszą nawet żadnych szczególnych profitów kadrze kierowniczej, w dużym stopniu odpowiedzialnej za to wszystko. Jest to nowy typ moralnych konfliktów, niezmiernie ważkich jako zjawisko; jednostka dokonuje określonych wyborów w imię interesów nie własnych, lecz struktury, w ramach której funkcjonuje.

Nauki z przeszłości

Jakże daleko pozostały za nami czasy jednorodnej, spójnej, wszystko wyjaśniającej i optymistycznej wizji człowieka, pracy i moralności w warunkach socjalistycznych. Trzeba jednak pamiętać, że tylko dzięki przełamaniu dogmatycznego schematu sztuka może powrócić do tematu ludzkiej pracy bez naiwności i tendencyjnych zafałszowań. Tymczasem po doświadczeniach ze schematyczną powieścią produkcyjną i filmem gruntownie odżegnano się od tematu, nie wyciągając z owej przygody sztuki socjalistycznej żadnych racjonalnych wniosków, nawet nie domyślając do końca zarysowanych tam fundamentalnych problemów.

Jakie to problemy? Jak praca, ta sama, która uczłowieczyła człowieka i stała się głównym stymulatorem dziejowego rozwoju gatunku ludzkiego, przyczyną sprawczą wymieniania się kolejnych formacji społeczno-ekonomicznych, funkcjonuje w systemie socjalistycznym? To zagadnienie zawiera w sobie cały szereg problemów szczegółowych o kapitalnym wręcz znaczeniu. Są to takie zagadnienia jak np. rola klasy robotniczej w rzeczywistym procesie historycznych przemian społeczeństwa (podmiotowa czy przedmiotowa); wyjaśnienie realnych motywów pracy bez uciekania się do metafizyki minionego okresu, kiedy to robotnik kochał swoją pracę miłością prawie biologiczną, na mocy jakichś praw przedustawnych, przypisanych jego klasie en bloc; aktualne zweryfikowanie świadomości klasowej nie jako stabilnego datum, powszechnej bezkonfliktowości, co miało miejsce w produkcyjniakach, ale jako dynamicznej rzeczywistości dążeń i pragnień klasowych; określenie, na czym rzeczywiście polega współczesna awangardowość tej klasy. Oczywiście nie wyczerpuje to listy problemów, które można mnożyć i trzeba weryfikować, tym bardziej że zapaść krytyczna w tej materii okazała się zastraszająco długa. Jak to się często zdarza – i tym razem rzeczywistość filmowa wyprzedziła krytykę.

Próby weryfikacji

Wiemy, że nowy człowiek i nowa moralność to nie jest sprawa na jedną budowę, jeden plan gospodarczy, ale nawet nie na jedno pokolenie. Cel rozwoju jakby się nam cokolwiek sprozaizował i przesunął w przyszłość. Zmiany rewolucyjne i strukturalne przeobrażenie społeczeństwa nie zaowocowały natychmiastowym rajem i wolnością. Własny dobrobyt trzeba sobie wypracować. Zaś istota pracy jest taka sama w socjalizmie jak i w kapitalizmie. Cóż z tego, że wartość dodatkowa nie ginie u nas w kieszeni kapitalisty, jeśli sam proces produkcji zmusza bezpośrednio tu zatrudnionych do nie mniejszego wysiłku, znoju i trudu. Tymczasem nie kto inny tylko Marks pisał, że prawdziwe królestwo wolności zaczyna się tam, gdzie kończy się praca. Trzeba tedy jako demagogiczną bajeczkę potraktować pomysł z wrodzonym klasie robotniczej umiłowaniem pracy jako wartości samej w sobie. Świadomość celu i społecznego sensu pracy czyni bardzo wiele dla złagodzenia tego stanu, ale nie czyni cudów.

Praca jest potrzebna, bo tylko dzięki niej społeczeństwo może dojść do dobrobytu i dlatego hasło pracy trzeba mieć nieustannie na transparentach, bo nie ma innej drogi. Bywa ona jednocześnie – w określonych warunkach – drogą do samorealizacji jednostki, fundamentem jej duchowego rozwoju. Z drugiej strony nie można zapominać, że praca, zwłaszcza ta najcięższa, fizyczna, jest przekleństwem człowieka. To przeciwstawienie „praca jako wartość o najwyższej randze społecznej" – „praca jako przekleństwo" jest w socjalizmie najdramatyczniejszą i wciąż aktualną opozycją, z którą musi uporać się sztuka, polityka kulturalna, propaganda, a wreszcie praktyka. Bo nie chodzi o zamazywanie przeciwieństwa, lecz o szukanie racjonalnych metod złagodzenia bolesnych, nie tylko w sferze świadomości, skutków tego oczywistego rozziewu.

Michał Krajewski, prototyp wajdowskiego „Człowieka z marmuru", w jednym ze swych referatów pisze: „U nas robotnicy, bo przede wszystkim chodzi tu o klasę robotniczą, nie dlatego mają podnosić wydajność pracy, że kochają jej znój, ale z przyczyn odwrotnych. Robotnicy w socjalistycznym ustroju pragną przede wszystkim pozbyć się trudu fizycznej pracy, likwidując mozół i uciążliwość tego wysiłku, likwidując w ten sposób siebie jako klasę najemników fizycznej pracy. W państwach kapitalistycznych tragedią jest brak wolności do pracy. Zaś w naszym ustroju całą mocą dążymy do wolności od pracy, przede wszystkim od jej fizycznej konieczności" (cyt. za publikacją Heleny Kowalik „Prototyp bohatera pewnego filmu", Polityka, nr 14/79). Zanim jednak pojawi się na horyzoncie widmo pracy jako twórczego wysiłku, a nie alienującego przymusu, mamy rzeczywistość taką, jaka jest, i nie w futurologii, tylko w realnym życiu trzeba szukać rozwiązań.

To uwikłanie i dualistyczny charakter pracy w sposób genetyczny wiąże się ze sprawą świadomości klasowej; za jej pomocą próbowano kiedyś zgrabnie omijać antynomie pojęcia „praca". W produkcyjniakach tzw. ideowe dorastanie kończyło się wraz z osiągnięciem klasowej świadomości oraz świadomości tej świadomości w przypadku wyższych działaczy i kadry. Dalej zaczynał się sielski krajobraz pełnej zgodności „góry" i „dołów", którą mąciły jedynie drobne konflikty związane z niepełnym uświadomieniem tych czy innych ludzi. Konflikty antagonistyczne związane z sabotażem czy działaniem politycznego podziemia to były ostatnie przeciwności przeszkadzające w drodze do celu. Dalej zaczynała się już w pełni abstrakcyjna harmonia zgodnego marszu i tylko czytelnik czy widz tych utworów przecierał oczy, na próżno starając się dojść, dlaczego jest tak źle, mozolnie, ciężko, jeśli jest tak dobrze, gładko, bezkonfliktowo. Ślepy tor skrajnego dogmatyzmu zaprowadził produkcyjniak w czysty idealizm.

Te nauki w las pójść nie mogą i nie poszły.

Filmowe konto „ma"

Przynajmniej od czasów „Blizny" Kieślowskiego, a już zwłaszcza telewizyjnego serialu „Dyrektorzy", nikt z twórców nie pretenduje do roli wszystkowiedzącego wyjaśniacza i komentatora procesów poczętych wzdłuż najważniejszej osi rozwojowej naszego społeczeństwa – produk-

cji. Siłą tych filmów nie jest bynajmniej dążność do syntez, szukanie jakichś nowych, intelektualnych czy ideowych reguł, które by to wszystko wyjaśniały. Symptomatyczna jest tu słabość jedynego filmu, który zaprezentował taką całościową koncepcję ukazania roli, miejsca i siły klasy robotniczej (myślę o filmie Poręby „Gdzie woda czysta i trawa zielona") – z ekranu powiało schematyzmem.

Twórcy „Blizny", „Dyrektorów", „Pejzażu horyzontalnego", a jeszcze wcześniej „Chudego i innych", „Słońce wschodzi raz na dzień" czy całkiem niedawno „Śladu na ziemi" prezentują rzeczywistość ułamkową, fragmenty większych całości. Ale te fragmenty uważnie obserwują, opukują, badają. Rozmaicie to wygląda od strony artystycznej, ostatniemu serialowi można by sporo zarzucać, a nawet wykpić przerosty melodramatycznej inkrustacji w fabułkach lirycznych, dorabianych do problemów. Mimo to wyniesiona zapewne z dokumentu pokora wobec obserwowanej rzeczywistości, która jest wystarczająco bogata i bez dodatkowego wzbogacania, odkrywa przed nami kilka prawd podstawowych. Okazuje się w nich, że socjalistyczna rzeczywistość, wyzwolona spod presji strukturalnych sprzeczności typowych dla kapitalizmu, rodzi swoje własne napięcia i dylematy. Cóż z tego, że nie strukturalne, kiedy nie mniej dokuczliwe, bolesne i odczuwane jako niesprawiedliwe.

W „Bliźnie" na pierwszy plan wysuwają się przynajmniej dwa kapitalne problemy typowe dla współczesnej gospodarki. Pojawiają się bowiem sytuacje, których nie sposób rozwiązać jednoznacznie: budować przemysł czy raczej chronić przyrodę? Tworzyć ludziom szansę kulturowego awansu i wyrwania się z nędznej wegetacji, ale równocześnie wydziedziczyć ich, wypędzać z ojcowizny? Czy postępując słusznie i perspektywicznie, kierując się dobrem społecznym, można rządzić społeczeństwem bez udziału społeczeństwa? Kilka odcinków „Dyrektorów" poświęconych jest tej kwestii.

Trudno mówić o świadomości klasowej wśród robotników budujących hutę w „Śladzie na ziemi", w większości przybyłych tu wprost ze wsi, ale przecież pierwociny, rudymentarne zawiązki owej wspólnoty klasowej dają się wszędzie zauważyć. I u tych, którzy wożą cement, i u tych, którzy betonują lub stawiają komin. Pewnie, że nie jest to wersja podręcznikowa, sporo tu ironii, cynizmu i pozy, ale to tym lepiej. Realizuje się tu typowość w życiowym, a nie egzystencjalistycznym rozumieniu. Odnajdziemy te zawiązki także w „Chudym i innych" oraz w „Pejzażu horyzontalnym".

Jednak reżyserzy obok ekspozycji tych zawiązków świadomości klasowej również wiele miejsca poświęcają finansowym bodźcom robotniczego wysiłku. W tym akcentowaniu materialnego ekwiwalentu ludzkiej pracy, jego roli jako dźwigni społecznego awansu okazują się – moim zdaniem – konsekwentniejszymi marksistami niż wielu dawnych ideologów. Bo pieniądz, o czym uczą klasycy, jest wykładnikiem ogólniejszych problemów i zawiera w sobie całe skomplikowanie społecznej egzystencji.

W tym miejscu wrócmy jeszcze raz do „Premii". Pozorny altruizm Potapowa, objawiający się w nieprzyjęciu premii, jest w gruncie rzeczy nie tylko upomnieniem się o większe pieniądze, stracone w efekcie niegospodarności, ale i o respektowanie zasady współpartnerstwa w zarządzaniu, jest w pełni świadomym głosem klasy robotniczej, zainteresowanej pełnym i najefektywniejszym wykorzystaniem stosunków produkcji; poczuwa się do faktycznego obowiązku wpływania na decyzje i rozliczania swoich przedstawicieli w aparacie zarządzania. Tak też jest w „Dyrektorach", aż do wywiezienia na taczkach włącznie. W końcu – jak słusznie zauważa Stefan Bratkowski w swojej książce „Oddalający się kontynent" – losy każdej ekipy rządzącej w PRL zależą bezpośrednio od woli klasy robotniczej. Kiedy się więc mówi o wysokiej ideowości, zaangażowaniu w socjalistyczny rozwój kraju i świadomości własnej siły klasowej jako elementach konstytutywnych świadomości proletariackiej, to trzeba także uwzględnić drugą stronę zagadnienia jako nie mniej konstytutywną.

Gaworzenie o jakiejś unifikacji moralności robotniczej włożyłbym między bajki, jak wszystkie te rozczulające próby infantylizowania tej klasy za pomocą dopatrywania się klasowej specyfiki w lokalnych tradycjach (hodowanie gołębi przez górników etc.). Chciałoby się widzieć monolit moralny, dekalog twardy a sprawiedliwy, jakby duchowy ekwiwalent wąsacza z obrazu Lentza, tymczasem – co potwierdzają badania socjologiczne – robotnicy współcześni są pod tym względem tak samo zróżnicowani jak reszta społeczeństwa.

Jest jednak coś, co wyróżnia tę klasę. Stanowi ona jedyną naprawdę konsekwentną awangardę postępu społecznego. Brzmi to jak propagandowy frazes, spróbujmy go tedy rozwinąć. Klasa robotnicza jest, bo musi być, awangardą społecznego postępu, gdyż aby wydźwignąć się ze swego zniewolenia – o którym tak trafnie pisał inicjator murarskich trójek – aby osiągnąć wyższy poziom życia, charakterystyczny dla społeczeństwa okresu rozwiniętego socjalizmu, jest radykalnie zainteresowana: „(...) 1) Pełnym wykorzystaniem i stałym rozwojem sił wytwórczych, 2) konsekwentnym uspołecznieniem stosunków własności i władzy, 3) eliminowaniem tendencji technokratycznych, biurokratycznych czy elitarystycznych (...)" (dr Wojciech Lamentowicz „Jak być awangardą?" w „Itd", nr 9/79). Czytelnicy z łatwością znajdą w cytowanych filmach realne egzemplifikacje tak wyraźnie sprecyzowanych celów klasy robotniczej w socjalizmie. Zwraca tu uwagę silna tendencja antyelitarystyczna. Jest to zrozumiałe: inteligent może zrobić karierę indywidualnie, robotnik nie. „Jeśli – pisze dalej ten sam autor – chcą się (robotnicy – przyp. red.) wydźwignąć, to muszą się wydźwignąć demokratycznie, czyli muszą się dźwigać solidarnie i razem. Nie mogą się dźwigać ku pełni człowieczeństwa osobno i przeciwko, tylko muszą dźwigać się razem i jakby dla innych grup społecznych".

Pojawiła się u nas ostatnio moda filmowa na osądzanie rzeczywistości z pozycji moralizatorskich i cokolwiek olimpijskich. Zła, modelowa kariera, jej zły, modelowy koniec. Pewnie, że można i tak, tylko że obok kłębią się autentyczne problemy, czekając na swoje pełne odkrycie przez sztukę. Jednak w przeciwieństwie do łatwych konkluzji, ferowanych w oparciu o modelowe konflikty, wielokierunkowy żywioł problemów zrodzony w produkcyjnym tyglu współczesnego Hefajstosa, zanim się zamknie w jasnych definicjach, pierwej musi być cierpliwie zbadany, wysłuchany, wyspowiadany przez kamerę, jakby powiedział Bazin. Wielu naszym twórcom brakuje tej cierpliwości.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Dzień dobry, to ja

Taki był porządek rzeczy: najpierw łopata i kilof, dopiero potem kielnia. Najpierw saperzy, a dopiero potem oracze i siewcy. Plac budowy można zlokalizować w dowolnym miejscu, na każdym polu. Ale gigantyczne place odbudowy wyznaczyła wojna zwaliskami gruzów.

O zadaniach na najbliższą przyszłość informowały gazety i radio, i piesn masowa:

„...Trzeba na wsi prąd założyć, więcej mieszkań ludziom dać..."

Brzęk łopaty zagłuszał pienia słowików, a zapach zaprawy murarskiej tłumił woń jaśminu, bo i liryka chyliła czoła przed robotą:

„...dziś rano twe dłonie dziewczęce mieszały i wapno, i piach..."

Motyw pracy układało samo życie, ale nie chodziło tu tylko o zdwojenie wysiłków na rzecz najszybszej normalizacji życia zrujnowanego kraju. Od początku i na nowo trzeba było bowiem kształtować stosunek do pracy całego społeczeństwa, nawykłego przez lata okupacji do walki, dywersji, sabotażu, a choćby tylko biernego oporu.

Kroniki filmowe rejestrowały i pokazywały pracę jako najwyższe dobro, wtedy liczył się każdy dom i każdy kilometr torów tramwajowych, a rezultaty ludzkiego trudu i entuzjazmu w obrazie dokumentalnym miały sprawdzalny, konkretny wymiar. Tonacja tematu pracy nie była przecież zawsze jednakowa: kronika chwaliła, co trzeba i gdy trzeba, ale też i piętnowała partactwo, a partactwo nazywało się wtedy, „brakoróbstwo". W każdym z tych wypadków rzecz miała charakter spektakularny, coraz bardziej, bardziej zgodnie z wymogami nurtu produkcyjnego obowiązującego każdą dziedzinę sztuki, nawet tę, która była tylko sztuką rejestracji.

Odejście od kanonów twórczości produkcyjnej nie wyeliminowało jednak z filmu dokumentalnego wątku pracy, przeciwnie – wracał w dziesiątkach wariacji i kombinacji, przewijając się przez wszystkie grupy tematyczne, przenikał nowe konwencje i metody polskiego dokumentu; praca stała się miarą wartości środowisk w nurcie socjologicznym i obyczajowym, kryterium oceny postaw ludzkich w nurcie psychologicznym, kluczem do problemu kobiecego i do zagadnień wiejskich, punktem wyjścia do konstatacji społecznych i moralnych.

Można się tu odwołać do przykładów przeróżnych generacji filmów dokumentalnych: „Narodziny statku" Jana Łomnickiego, „Puławy godzina 0" Romana Wionczka, „Rok Franka W." Kazimierza Karabasza – to już klasyka, trzy rodzaje klasyki. „Rodzina człowiecza" Władysława Ślesickiego, ale także „Wyspa kobiet" Ireny Kamieńskiej, „24 godziny Jadwigi L." Krystyny Gryczełowskiej i „Fabryka" Krzysztofa Kieślowskiego, ale także „Cierpienia wynalazcy" Jerzego Ziarnika. Temat pracy uległ więc przewartościowaniu, stał się przedmiotem głębokich często analiz albo przedmiotem publicystyki i plakatowej satyry.

Sprawa organizacji pracy pojawia się w twórczości Wionczka, Ewy Kruk („Hydrobudowa"), Kieślowskiego („Fabryka") w wymiarze wielkich inwestycji i zakładów.

Film Pałki zatytułowany po prostu „Praca" wręcz atakuje wyśrubowane normy ilościowe tam, gdzie tempo biegu taśmy produkcyjnej wyklucza możliwość uzyskania zadowalającej jakości produkcji.

Wiele z tych filmów realizowanych mądrze i z prawdziwym zaangażowaniem wyprzedzało ważne decyzje o zmianie stylu organizacji, także jakości.

Praca jako imperatyw wewnętrzny chłopskiej natury staje się ideą takich filmów jak „Wznoszę pomnik" Jerzego Jaraczewskiego, „Nazywa się Błażej Rejdak" Krystyny Gryczełowskiej. U źródeł dramatu filmów „Wół" Józefa Cyrusa i „Ziemia" Tamary Sołoniewicz jest pożegnanie roli, a więc moment pożegnania pracy, która jest treścią i sensem życia. Portret profesora Gizymka – „Robić swoje" Piekutowskiego to przede wszystkim traktat o wspaniałej pracy, idei znakomitej, mądrej i konsekwentnej pracy i moralności pracy. „Portret dyrygenta" Ludwika Perskiego to rzeczywisty i autentyczny portret dyrygenta, który wykonuje pracę dyrygenta.

To bardzo ładne, że twórczość została uznana za pracę, a praca za twórczość.

Temat kobiety pracującej, a jakże, choćby „Przejazd strzeżony" i „Czy znacie Walerię M." Marii Kwiatkowskiej.

To nie jest indeks filmów o pracy, które można by było wykorzystać ewentualnie na uświetnienie okolicznościowych akademii, choć może i tak. Co najmniej połowa czarnej serii i „marginesowe" filmy Gradowskiego ukazywały dramaty ludzi pozbawionych pracy z własnej, nieprzymuszonej woli. Jak żyć, w co się bawić? Dramatyczne pytanie emeryta jest prawdziwą tragedią, gdy je stawia sobie dwudziestoletni człowiek.

„Tam i z powrotem" Grzegorza Skurskiego. Dojazd do pracy zajmuje bohaterowi filmu więcej czasu niż zmiana w fabryce. „Zderzenie czołowe" Łozińskiego – dramat maszynisty, który nawalił. Przeciwko przepisom i przeciw sobie.

To nie jest indeks i wybór, bo trudno dokonywać wyborów w worku maku. Filmy o sztuce ludowej, filmy o klubach złotego wieku, filmy o tragedii ludzi starych, którym wiek i choroba odebrały możliwość pracy. Przywołuję te filmy z pamięci, być może ich twórcy nie zawsze zdają sobie sprawę z wagi problemów, które – jakby mimochodem – przenikają przez film do ludzi szczęśliwych z powodu sukcesów i zmartwionych z racji klęsk.

Praca jest dobrem i szczęściem, kiedy sprawdzalne są jej wyniki, bo nie jest to naprawdę pojęcie abstrakcyjne; nie ma nic gorszego niż praca w obiegu zamkniętym, praca dla pracy: głupi szef, kolega-świnia, zmarnowany produkt, zmarnowany trud – strzeżmy się pustki w każdej robocie, fałszywych osiągnięć i fałszywych środowisk pracy. Strzeżmy się pogardy – pogarda dla pracy innych wróci nam pogardą do nas samych i dla tego, co myśmy zrobili i co nam się wydawało ważne.

Ważne jest to, żeby po pracy rozprostować kości, a w prostowaniu kości najważniejsza jest świadomość pożyteczności pracy. A już jutro rano dobrze jest powiedzieć stając przed swoją robotą: Dzień dobry, to ja.

„Celuloza" reż. Jerzego Kawalerowicza na podstawie powieści Igora Newerlego

Rozwija się dyskusja na temat relacji scenarzysta–reżyser w filmie polskim. Zainicjował ją artykuł Aleksandra J. Wieczorkowskiego „Reżyser szuka scenariusza – scenariusz szuka reżysera" w 13 numerze „Filmu". Oto kolejna wypowiedź w tej sprawie.

Jak się pozbyć

Wszystko, co tu napisano, należy czytać z zastrzeżeniem, że autor świadom jest: 1) że nic to nie zmieni, 2) że nie dotyczy to tych reżyserów, którzy wiedzą, c o chcą robić, j a k to robić i wyrażają siebie!

Scenarzysta jest kłopotliwy, bo niby od niego się wszystko zaczyna, ale kończy bez niego (nie ma go na plakatach, festiwalach, w recenzjach!). Jest potrzebny, ale do momentu, w którym zaczyna przeszkadzać. Jest groźny, bo wiecznie niezaspokojony w swoich satysfakcjach artystycznych, honorowych i materialnych. Scenarzysta sam jest niesamowystarczalny, wymaga reżysera, który ożywi jego wizje, ale jego istnienie zagraża poczuciu samowystarczalności reżysera. Jego udział i rola jest faktem realnym, budzi poczucie winy, nie na tyle jednak, by „cineaści" chcieli uznać go za współautora filmu. Każde podniesienie rangi scenarzysty traktuje się jako zagrożenie roli reżysera. (Tylko naprawdę wielcy reżyserzy – u nas np. Andrzej Wajda – głośno i zawsze podkreślają rolę scenariusza, wiedzą bowiem, że o ich osobowości świadczy ostateczny kształt dzieła, które firmuje głównie reżyser).

Ponieważ zmiana tego stanu rzeczy jest niezwykle trudna, wydaje się, że prostszym zabiegiem byłoby pozbycie się scenarzystów. Ale zanim złożę propozycję, jak to przeprowadzić – przypatrzmy się mitom, które wokół tego problemu narosły.

Teza Aleksandra J. Wieczorkowskiego, że nie ma zapotrzebowania na scenariusze, bo nie szukają ich twórcy-reżyserzy, odpowiada sądowi, że nie ma u nas dobrych butów, bo Polacy wolą chodzić boso.

Wywołane jako symbole nazwiska Kawalerowicza, Wajdy, Zanussiego (na poparcie tezy, że ci twórcy obywają się bez oryginalnych scenariuszy) potwierdzają raczej ogromną rolę elementu literatury w ich twórczości. Tą „literaturą filmową" może być notatka z gazety, poemat, epopeja albo inny zapis fabuły, bez której kino nie istnieje w swej codziennej praktyce. Kawalerowicz opierał się na prozie Iwaszkiewicza i Newerlego oraz na oryginalnych scenariuszach, Wajda korzystał z Iwaszkiewicza, Reymonta, Conrada, Andrzejewskiego i z licznych scenariuszy oryginalnych; Zanussi realizuje teksty własne. By mogli stworzyć swe filmy, muszą najpierw znaleźć scenarzystę. Najlepiej, gdy dogadają się sami ze sobą. Ale jakże często szukają oparcia w literaturze. A więc w scenariuszu. Bo – choć to zapachnie ekshumacją – nie ma scenariuszy bez literatury, a więc i nie ma filmów bez istnienia pisarzy (najlepiej, by tym pisarzem był sam reżyser!). Film może czasem wyprzedzić literaturę, ale na dłuższą metę dostanie bez niej zadyszki. Scenariusz sam nie stanowi dzieła sztuki, ale bez niego ono nie powstanie.

Genetycznie kino wywodzi się z obserwacji ruchu, ale i na tym etapie potrzebowało scenariusza. Kino było i będzie opowiadaniem historyjek (od naiwnych bajeczek, przez obyczajówki aż po Bergmanowskie „słuchowiska filmowe" wszystko jest relacją jakiegoś zdarzenia czy stanu), choćby nie wiem jak subtelni krytycy krzywili się na tę fabularność kina. Bez scenariusza – choćby zanotowanego na pudełku zapałek – nie powstanie film.

Dawniej scenariusz odpowiadał głównie na pytanie, c o się opowiada. Reżyser był odpowiedzialny za to, jak się opowiada. Potem rozwój dramaturgii filmowej każdemu „c o " narzucił swoje „j a k ". Określonej treści musiał odpowiadać sposób jej przedstawienia. Obecnie scenarzysta już w fazie uruchamiania swej wyobraźni musi przewidywać ostateczny kształt formalny utworu. Stąd całkowicie fałszywe jest utrwalanie mitu, że reżyserzy posługują się obrazami, scena-

„Panny z Wilka" reż. Andrzeja Wajdy według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza; scenariusz Zbigniewa Kamińskiego

scenarzystów

rzyści zaś słowem (co ma stanowić o rzekomej przepaści między nimi). Obecnie autor scenariusza musi od początku myśleć sytuacjami i obrazami. Przekwalifikowanie się pisarza na scenarzystę to zgoda na rezygnację z refleksji, z introspekcji, jakże w końcu łatwej do wyrażenia w słowach. W przeciwieństwie do opisu pisarza-Boga, który widzi świat panoramicznie, z dołu, z góry, z zewnątrz i od wewnątrz – kamera filmowa widzi go w ramkach kadru. I tak musi go widzieć scenarzysta. Być scenarzystą to zmusić się do rezygnacji z autorskiej wszechwiedzy, spłaszczyć opisywany świat do dwóch wymiarów, ograniczyć bohatera do gestów, zachowań i koniecznych słów. Scenarzysta musi się najpierw zmusić do tego, by być widzem obrazu, który jeszcze nie istnieje, usiąść w nie istniejącym kinie i obejrzeć nie istniejący film.

Zapis scenariusza filmowego zbliżył się niezwykle do kształtu scenopisu reżyserskiego. Zamiast dawnych opisów i uwag, że „życie bohatera nie przebiegało dotąd lekko i bez burz" albo „od wielu godzin czuł narastający w nim niepokój" – rejestruje tylko konkretne czynności: po jednej stronie zachowanie bohatera, po drugiej dialog. Samym rytmem zdań sugeruje późniejszy kształt inscenizacji. Scenariusz zawiera więc nie tylko owo „c o", ale i „j a k". A mimo to krytycy filmu z całym namaszczeniem potraktują gotowy film wyłącznie jako „wypowiedź artystyczną i ideową" reżysera.

Ten błąd paralaksy jest genetycznie zakodowany w komórkach sztuki filmowej. Na początku scenariusz był tylko pretekstem do atrakcji cyrkowych, potem do lansowania gwiazd, wreszcie pretekstem budowania „indywidualności" reżyserskich. Jakże często jesteśmy świadkami tego, że reżyser, który zrealizował film tylko dlatego, że jest tego nauczony i musi coś zrobić, wypowiadał się z głębokim przekonaniem, jak to on chciał coś wyrazić albo wstrząsnąć sumieniem... (Miałem okazję współpracować ze znanym reżyserem, którego jedyny wkład w zapis scenariusza polegał na kwestionowaniu poszczególnych scen i epizodów, co mu nie przeszkadzało uzurpować sobie prawa do współautorstwa scenariusza! Na tej zasadzie każdy redaktor książki jest jej współautorem).

Tak więc utrwalił się mit, że film to taśma, scenariusz to papier. W oczach „cineastów" scenarzysta był partnerem na chwilę, potrzebnym do uruchomienia machiny, która musi się kręcić. Był outsiderem. (Ma to do dziś swoje odbicie w paragrafach umów na nowelę i scenariusz, które formalnie odcinają autora od wpływu na kształt utworu; umożliwia to przeróbkę krwawej tragedii na wodewil i odwrotnie, w razie konfliktu gwarantując autorowi prawo... wycofania nazwiska!). Te przepisy i praktyki odepchnęły wielu autorów od filmu. Jest to efekt działania dawno zdezaktualizowanego modelu kinematografii menedżerów. Ten model funkcjonował na początku istnienia kina. Istnieje także do dziś, ale w warunkach nic z naszymi nie mających wspólnego (a nawet tam dostrzeżono znaczenie scenariusza dla powodzenia filmu: wszędzie rosną wydatki na opłacanie praw autorskich oraz na materiały literackie, sięgając często ponad 10 procent kosztów filmu, podczas gdy u nas kształtuje się to poniżej 1 procentu kosztów przeciętnego filmu).

Fakt, że bez scenarzystów nie stworzy się kinematografii, pierwsza u nas zaczęła honorować telewizja. Jej zabiegi wokół scenarzystów znajdują wyraz choćby w odbiurokratyzowanym systemie akceptacji, w osobistych kontaktach ludzi odpowiedzialnych z autorami, w przedstawianiu swoich scenarzystów jako „ojców dzieła". W kinematografii istnieje wielostopniowy system ocen, zapadających często anonimowo. Warto by w zespołach i NZK wywiesić transparent: „Scenariusz nie jest dziełem sztuki, ale bez niego nie może ono powstać!"

Można by tak długo ciągnąć, ale po co? Wylano morze atramentu, zwoływano różne komisje, które próbowały zbudować pomost porozumienia między scenarzystami a władzami kinematografii (choćby komisja Związku Literatów Polskich, zabiegająca o odpowiedni status scenarzysty w dziedzinie praw autorskich i moralnych), ale żadne komisje nie uleczyły jeszsz także tu chodzi. Szczególnie tych, którzy teraz chcą zdobyć ostrogi scenarzystów (bo weterani znają swoje miejsce i rządzące w środowisku prawo: gdy film będzie dobry – to jest to film reżysera, gdy zły – scenarzysty!)

Wydaje się, że mój projekt zlikwidowania problemu jest najbardziej rzeczowy. Zlikwiduje on bowiem dychotomię scenarzysta – reżyser. Ugasi swąd nieporozumień, oddali wzajemne pretensje.

Otóż szkoły opuszczają reżyserzy, których definicja brzmi: jest to człowiek z dyplomem, który opowiada cudze historie. A dlaczego ma opowiadać cudze?! Że innych nie potrafi?! To niech nie wmawia – sobie i innym – że jest artystą!

Być filmowcem – powinno oznaczać nie tyle dyplom, ile stosunek do świata. Być reżyserem – to być kimś, kto opowiada swoje historie!

Odkąd dzieci już patrzą na świat oczyma kamery, widzą go – niestety – na skalę kadru szklanego ekranu, a prawa montażu wchłonęły razem z losem czterech pancernych i psa Szarika – kamera powinna być traktowana jak długopis w szkole, zasady montażu jak prawa ortografii, zasady narracji i dramaturgii jak gramatyka.

Dyplom w szkole powinno się dostawać nie za umiejętność prowadzenia punktu krawieckiego, gdzie się szyje „z powierzonego materiału", lecz za to, c o ma się do powiedzenia od siebie! O tym zawodzie winna decydować osobowość, sposób widzenia świata, zdolność jego kreacji – nie zaś wyuczona umiejętność powtarzania czyichś filmowych sposobów. C o i j a k byłoby w jednym ręku, rodziłoby się w jednej wyobraźni. Nastąpiłaby pełna symbioza scenarzysty i reżysera: reżyser opowiadałby nie cudze historie, lecz swoją! Zniknęłyby konflikty i problemy! Gorzej, gdyby zniknął także widz...

Uważam, że projekt jak się pozbyć scenarzystów jest niezwykle przyszłościowy!

Na razie jednak jest, jak jest. Ale nie tak, jak się państwu wydaje...

ANDRZEJ MULARCZYK

„Spirala" według scenariusza i w reżyserii Krzysztofa Zanussiego

ŻYCIORYS WŁASNY I POKOLENIA

Rozmowa z reżyserem JÓZEFEM GĘBSKIM

● Filmy „Kto", „Próba rekonstrukcji", „Moje uniwersytety" wprowadzają do dokumentu nowy element – autobiografizm. Są w nich fakty z Pana życia, Pana doświadczenia, uczucia. Wątki autobiograficzne pojawiają się czasami w filmach fabularnych, ale nigdy w dokumencie, w formie bezpośredniej...

– Nie odważyłbym się, gdybym nie był przekonany, iż moje doświadczenia są częścią doświadczeń pokolenia urodzonego w przededniu wojny, a wstępującego w życie po wyzwoleniu. Dla mnie i moich rówieśników wojna była złym snem dzieciństwa, od którego nie można się uwolnić do dziś. Wyzwolenie oznaczało koniec strachu, początek szkoły. Przeżyliśmy po wojnie kilka epok. Kto dziś pamięta, iż tańczyliśmy białe tango na znak solidarności z walczącą Koreą. Wierzyliśmy nie tylko w takie demonstracje. Tym większe były potem nasze rozczarowania i tym usilniej szukaliśmy absolutnych wartości.

● Autobiografizm jest częstym zjawiskiem w literaturze, tę metodę twórczą upodobali sobie szczególnie młodzi pisarze, którzy w pierwszych książkach często sprzedają siebie, swoje trudności. Filmowcy korzystają z takich utworów, ale sami rzadko pokazują na ekranie własne doświadczenia. Pan natomiast wrócił do własnego życiorysu po zrealizowaniu wspólnie z Antonim Halorem kilkunastu filmów, po wielu sukcesach i kilku niepowodzeniach.

– Od dawna bardziej od dzieł interesują mnie dzienniki ich twórców, w których bezpośrednio wyrażają siebie, dzielą się swoimi wątpliwościami, przygodami duchowymi. Najmocniej przeżyłem okrucieństwa wojny czytając utwory pisane w pierwszej osobie, opowiadania oświęcimskie Tadeusza Borowskiego, dzienniki radzieckiego korespondenta wojennego Efendi Kapijewa. Na ich podstawie powstały te spośród moich filmów, które najbardziej cenię: „Testament" i „Notatnik czternasty". Uświadomiły mi one dramatyczne możliwości tkwiące w obnażaniu się autora, w ujawnieniu swego strachu, niepokoju. Decydującym impulsem było odkrycie przeze mnie materiałów archiwalnych z wyzwolenia Kielc, mojego rodzinnego miasta. Sytuacje zarejestrowane przez radzieckich operatorów frontowych, sytuacje dobrze mi znane wstrząsnęły mną, poruszyły nie tylko pamięć, ale wyzwoliły uczucia, zacząłem analizować moje przeżycia związane z tymi wydarzeniami, ich konsekwencje dla całego mojego życia. Trudno byłoby to wyrazić w klasycznym filmie dokumentalnym. Nadałem mu więc kształt wyznania.

● Raczej monologu adresowanego do rówieśników...

– Retoryczne zwroty komentarza „kto z was widział, kto z was pamięta, kto to przeżył?" podkreślają podobieństwo doświadczeń. Różnymi sposobami podtrzymuję rozmowę z widzem, rozmowę, w której nie ukrywam swoich emocji, wahań, wątpliwości i nadziei. W filmie „Kto" punktem wyjścia były fakty, wyzwolenie i to, co ze mną, moją generacją stało się po wojnie; wypełniłem je własnymi refleksjami, wspomnieniami. W „Próbie rekonstrukcji" pretekstem były losy mojego ojca, który jako agitator wędrował po kieleckich wsiach, przekonywał chłopów do nowej Polski, przedstawiał często naiwne wizje rozwoju. Takich zapaleńców, którzy wierzyli, iż w ciągu jednego pokolenia, kilkunastu lat zmienią świat, było wielu. Płacili oni wysoką cenę: zabrakło im czasu na naukę, nierzadko umierali w biegu. O doświadczeniach i dramatach tych ludzi opowiadam za pomocą rekonstruowanych faktów: do materiałów archiwalnych odwołuję się tylko dla podkreślenia atmosfery historycznych już czasów. W „Moich uniwersytetach" zrezygnowałem z podpierania się archiwalnymi materiałami, tylko niektóre nakręcone zdjęcia przypominają kroniki. Ten film jest rozrachunkiem z własnymi błędami, obsesjami, niepowodzeniami.

● Prześladuje Pana motyw chleba...

– Przez całą okupację dokuczał nam głód, a i po wyzwoleniu nie zawsze mogłem najeść się do syta. Teraz jakże często wyrzuca się chleb do pojemników. To też jest świadectwo zmian w naszym życiu i w naszej psychice.

● Często obrazy w Pana filmach przypominają grafikę, operują kontrastowo bielą i czernią.

– Kamera jest instrumentem, który zbyt wiernie, dosłownie kopiuje rzeczywistość. Na taśmie utrwala się wiele drugorzędnych elementów. Dążę do oczyszczenia obrazu z niepotrzebnych, „niegrających" w tym ujęciu elementów. Graficzne efekty uzyskuję przez kilkakrotne przekopiowanie obrazu z taśmy pozytywowej na negatywową i odwrotnie, aż do skutku, do wytracenia półtonów. W ten sposób nadaję subiektywny charakter kronikalnym materiałom. Czasem pozwala to na zatarcie granicy między zdjęciami dokumentalnymi a insce-

„Moje uniwersytety"

nizowanymi. Bliskie mi są filmy kreowane, w których rzeczywistość podporządkowana jest reżyserskiej wizji. Filmy Piotra Szulkina, Ryszarda Czekały.

● **Czy Pana filmy są jeszcze utworami dokumentalnymi?**

– Nie mam co do tego żadnych wątpliwości. Punktem wyjścia są dla mnie fakty, sytuacje prawdziwe, a celem jest dotarcie do prawdy, prawdy własnych przeżyć, doświadczeń.

● **Czy jest Pan pewien, że to będzie dla widza interesujące?**

– Może ja sam nie mogę widza zaciekawić, ale żyłem i żyję w ciekawych czasach. Te lata wprowadziły tyle zmian, przewartościowań, przeżyliśmy tyle zakrętów, zwrotów. Lata pięćdziesiąte tak różnią się od współczesnych, że należą już do historii. Już teraz mam co opowiadać dzieciom: niektóre sprawy wymagają komentarza. Dlaczego nie miałbym komentować tych spraw opierając się na własnych doświadczeniach?

● **Podobny ton odnajduję w filmie „Na anioł chłopski", który obejmuje wydarzenia wykraczające jednak poza Pańskie osobiste doświadczenia.**

– Tak można by sądzić na podstawie mojej metryki urodzenia. Ale „Republika Tarnobrzeska", próba stworzenia chłopskiego państwa w 1918 roku, wywarła wpływ na środowisko, w którym wychowywałem się po wojnie. Była jeszcze żywa pamięć o Tomaszu Dąbalu i księdzu Eugeniuszu Okoniu, o tamtej próbie ludowładztwa. W dodatku nie dysponowałem innymi materiałami niż relacje uczestników wydarzeń, m.in. brata i żony Dąbala, przez lata w sposób naturalny zaprawione subiektywnymi elementami. Ten osobisty ton przybliża odległe wydarzenia współczesnemu widzowi. Film, nawet klasyczny film dokumentalny, wymaga selekcji materiałów, wyboru, koncepcji.

● **Film, nad którym Pan obecnie pracuje, nosi tytuł „Co z ciebie wyrośnie?" Czy też będzie rozrachunkiem z własnym życiem?**

– Raczej z postawami prezentowanymi przez maturzystów, młodych ludzi wchodzących w samodzielne życie. Pretekstem jest wspaniała historia Liceum im. Adama Asnyka w Kaliszu, szkoły, która w swej dwóchsetletniej historii wychowała wielu wybitnych Polaków. Nie mniej ważni są w moim filmie jej obecni wychowankowie, ich ideały i marzenia. Tytuł „Co z ciebie wyrośnie?" wskazuje na główny motyw, odpowiadający moim zainteresowaniom.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA

Z DUBBINGIEM I BEZ

Nie tak dawno konstatowałem paradoksalną sytuację naszej krytyki: przy znacznym dopływie młodych, utalentowanych osobowości spotykanych w periodykach filmowych i kulturalnych nie ma wciąż trwalszego śladu kolejnej zmiany warty. Zastanawiająco mało trafia do nas książkowych debiutów, czego nie należy wiązać z psychicznym „paraliżem" młodych autorów czy tremą przed większym zadaniem. Po prostu nie czuje się atmosfery zachęty ze strony edytorów. Opowiadał mi jeden z najwybitniejszych dziś krytyków młodszej generacji, jak w swoim czasie grzecznie acz zdecydowanie wytłumaczono mu w pewnej oficynie, iż do książki nie dojrzał. („Wie pan, my nastawiamy się na uznanych autorów"), przy czym uprzejmy wydawca niemal wskazał drzwi. Na szczęście debiut umożliwiło mu jedno z pozawarszawskich wydawnictw: samo zaatakowało krytyka propozycją złożenia wyboru tekstów, od dobrych kilku sezonów zwracających uwagę. Potem przyszły nagrody potwierdzające trafną intuicję tych, którzy w ów debiut zainwestowali. Tylko ile razy tak się zdarza?

Sprawę przypomniał mi świeży „pozabranżowy" debiut Macieja Parowskiego „Bez dubbingu" – tomik felietonisty „Politechnika" i „Razem", żywo interesującego się także kinem, któremu start książkowy ułatwiła z kolei Młodzieżowa Agencja Wydawnicza (za co jej cześć i chwała!). W jednym z żartobliwych tekstów Parowski formułuje argumenty, za pomocą których zostałby dziś przez edytora niechybnie „spławiony" niegdysiejszy debiutant, niejaki Adam Mickiewicz, po zaoferowaniu do druku „Ody do młodości". Cóż, historia lubi się powtarzać – można by powiedzieć, czytając znajome formułki: „na przyszłość jednak, gdy nauczy się kolega pisać rzeczowo i odpowiedzialnie – szczerze życzę powodzenia". Fortunnym trafem Parowskiego potraktowano inaczej, lecz także i ten wyjątek potwierdza regułę. Nowe nazwiska znajdują lepszy klimat w nobliwym „Ossolineum" i wymagającym Wydawnictwie Literackim, pomaga Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza i Wydawnictwo Łódzkie; kiedyż doczekamy się frontalnego zwrotu w polityce debiutów wyspecjalizowanej, filmowej oficyny?

Zajmijmy się jednak książką Parowskiego, która w pełni motywuje decyzję krytycznej nobilitacji autora. Zbiór wcześniej publikowanych tekstów okazuje się raz jeszcze czymś więcej niż prostą ich sumą. I jest to debiut niestereotypowy: mamy do czynienia z autorem, który wyszedł ze środowiska studenckiego ruchu artystycznego i intelektualnego, wchłonął jego styl myślenia i wrażliwość, stał się jego mimowolnym wyrazicielem. Stąd i refleksje nad kinem i kulturą artystyczną są w tej książce specyficzne: odbijają nowe punkty odniesienia i nowe wartości, liczące się przede wszystkim dla generacji Parowskiego. Najciekawiej i najbardziej osobiście pisze autor „Bez dubbingu" o recepcji zjawisk filmowych i teatralnych w kręgu „Kwantu" i pokrewnych mu klubów studenckich, o ujawniających się tam sposobach reagowania na współczesną sztukę, dyskutowania, traktowania idoli kina i literatury. Kapitalnie dokumentuje zarazem Parowski generacyjne więzi i rytuały, umiejąc zdobyć się najczęściej na żartobliwy bądź autoironiczny dystans.

Część filmowa – prowokująco zatytułowana „Światopogląd kopulacyjny i inne wybrane problemy kina" – przynosi mniej i bardziej sporne przemyślenia autorskie na tematy generalne i szczegółowe. Te ostatnie – w związku z „Personą", „Cudzymi listami" czy „Nocnym kowbojem" – wydały mi się najmniej przekonywające. Pierwsze – dotyczące „kina jako takiego" (ale w swoistej perspektywie pokoleniowej) – są daleko oryginalniejsze i trafniejsze. Piękna jest metafora „górzystych i płaskich" filmów, celne uwagi o seksie i pornografii (bez wypieków na policzkach!), jeszcze lepsze o postawach twórców, zwłaszcza z rodzimego podwórka („Kochany Panie Hoffman..."). Z największą atencją czyta się jednak Parowskiego nie wówczas, gdy próbuje przybrać szaty krytyka filmowego, lecz gdy demonstruje widzenie outsidera wyczulonego na styl i obyczaje w naszej kulturze. Stąd u mnie punkty za teksty „Krytyka sytuacji – sytuacja krytyki", „Okolice sztuki", „Strzelam do amatora" i „Zamiast agory". Definiuje się w nich może najpełniej osobowość felietonisty i krytyka, bacznego kronikarza atmosfery i klimatu artystycznego ostatnich lat.

Oczywiście, Parowski miał atuty – działalność w studenckim ruchu kulturalnym, staż w „Politechniku", pozycję w młodzieżowej prasie. Myślę znów o dzisiejszych kandydatach na debiutantów, którzy do pierwszej książki dorośli: jakie są ich szanse? Tymczasem bez tych impulsów ze strony nowych nazwisk i nowego widzenia spraw kina nasza potoczność musi nieuchronnie stawać się szara.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Maciej Parowski: BEZ DUBBINGU. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1978

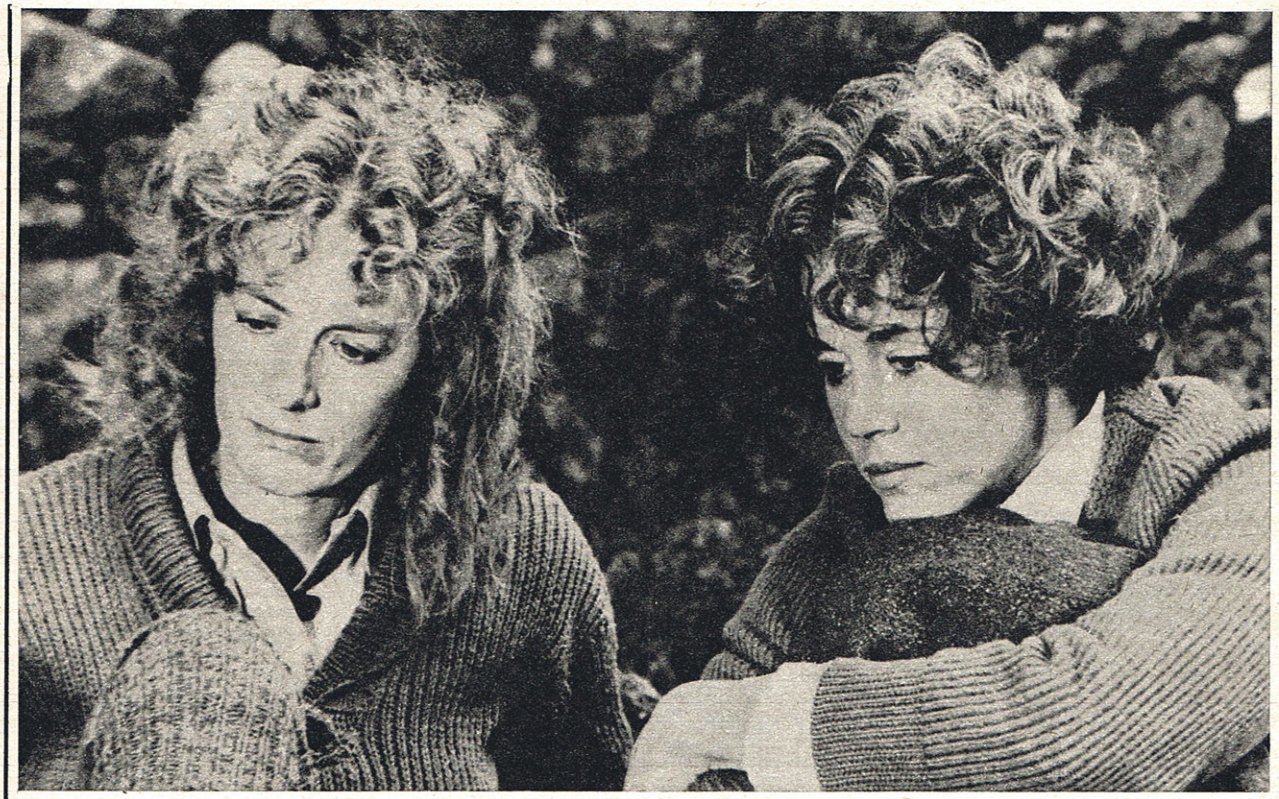
Końska opera z Syberii

KONIEC IMPERATORA TAJGI (Koniec imperatora tajgi). Reżyseria: Władimir Saruchanow. Wykonawcy: Andriej Rostocki, Iwan Krasko, Gierman Kaczyn, Swietłana Czaptykowa i inni. ZSRR, 1978

Jeżeli siedemnastolatek zostaje dowódcą pułku, a rok później – oddziału specjalnego do walki z kontrrewolucyjnymi bandami, to jest to najlepsze świadectwo nadzwyczajności czasów, w których chłopcy traktowani byli jak mężczyźni; także niezwykłości ludzi, którzy te czasy tworzyli. A to, że tak było naprawdę, potwierdza życie Arkadija Golikowa, którego znamy pod pseudonimem Arkadija Gajdara, autora popularnych książek dla dzieci („Czuk i Hek", „Płomienne serca", „Timur i jego drużyna"). Osiemnastoletniemu młodzieńcowi, który cztery lata walczył na Ukrainie i został dowódcą pułku, powierzono w roku 1922, a więc pod koniec wojny domowej, dowództwo specjalnego oddziału walczącego w tajdze z niebezpieczną, bo nieuchwytną bandą Sołowiowa. Taki życiorys to materiał na film atrakcyjny, a zarazem ambitny, kreślący barwny obraz rewolucyjnych przeobrażeń w społeczeństwie, a przede wszystkim w samych ludziach.

Jednak film „Koniec imperatora tajgi" Władimira Saruchanowa o niezwykłości czasów i charakterów opowiada za pomocą sytuacji zaczerpniętych z „końskiej opery". Arkadij strzałem z pistoletu przecina zagrażający towarzyszowi sznur, z jednego pędzącego konia przeskakuje na drugiego, dokonuje cudów zręczności i nie daje się wciągnąć w zasadzkę zorganizowaną przez sprytnego wroga. Jak w prawdziwym westernie nie brakuje gwałtownych pojedynków i efektownych galopad. Wrażenie robi surowa syberyjska przyroda, egzotyczne zwyczaje, stroje i twarze zdezorientowanych walkami rdzennych mieszkańców tej części Syberii. Te atrakcyjne elementy tworzą jednak tylko zewnętrzny ornament, nie prowadzą do dramatu wywołującego głębsze emocje. Bo niepotrzebnie postać bohatera została uproszczona: od samego początku jest tak doskonały, że może być tylko doskonalszy. A przecież rozwój postaci może dostarczyć nie mniejszych emocji niż skoki z konia, daje też wyobrażenie o formowaniu się charakterów pod wpływem rewolucyjnych idei. Czy nie szkoda życiorysu tak niepospolitego człowieka jak Arkadij Gajdar na jeszcze jedną serię filmowych przygód?

LUDWIK TOMA



Dwie kobiety

JULIA (Julia). Reżyseria: Fred Zinnemann. Wykonawcy: Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Maximilian Schell, Jason Robards i inni. USA, 1977

To, że świat nie przylega do dziecięcych i młodzieńczych marzeń o nim jest stwierdzeniem mało odkrywczym, a jednak od niego właśnie wypada zacząć rozważania o filmie Freda Zinnemanna „Julia". Jest to bowiem film, w którym stary mistrz od pokazywania silnych mężczyzn strzelających w samo południe do bandy opryszków lub z przebiegłością szakala przygotowujących zamach na politycznego przeciwnika zwrócił się do kobiety i do dzieciństwa. Ów zwrot ku kobiecie w naszych coraz bardziej feminizujących się czasach, gdy z każdej już prawie strony atakuje groźne widmo women-liberation, nie jest niczym zaskakującym – Zinnemann także dosłyszał głośne wołanie. A jednak udało mu się zrobić paniom duży kawał!

„Julia" jest filmem o kobietach i dla kobiet. To ostatnie wymaga komentarza, zatem powrócę jeszcze do sprawy.

Vanessa Redgrave (Julia) i Jane Fonda (Lillian) pojawiają się na ekranie jako dorastające panienki, panny na wydaniu, dojrzałe kobiety. Przewód filmowy nie jest oczywiście aż tak prosty, wspomnienia z dzieciństwa i wczesnej młodości są udziałem Lillian i ujęte zostały w formę retrospekcji. Warto podkreślić, że tytułowa Julia z lat dzieciństwa i młodości istnieje tylko wówczas, gdy powoła ją pamięć i wyobraźnia Lillian. Lata pierwszych doświadczeń, pierwszych uniesień, niepokojów są projekcją wspomnień jednej tylko kobiety, druga – Julia – jest ich przedmiotem; zrozumiała więc staje się idealizacja przyjaciółki, a tym samym idealizacja własnej osoby. Panienki rzeczywiście są postaciami nieco anielskimi. Wszystko byłoby proste jak opowieść babuni, gdyby Zinnemann w ten sposób prowadził rzecz do końca. Jednak (i na szczęście!) nie prowadzi. Świat wyobrażeń Lillian jest bowiem konfrontowany z rzeczywistością, ale dotyczy to następnego etapu w życiu kobiet: dorosłej samodzielności. Czas na nakreślenie epoki, w której bohaterki zostały przedstawione – to, że dopiero teraz, jest także pomysłem skopiowanym przeze mnie z filmu Zinnemanna. Przez długi czas widz nie orientuje się dokładnie, kiedy i gdzie rzecz się dzieje: może w połowie lub w końcu XIX wieku, może później, może w Europie, może wśród potomków pierwszych purytańskich emigrantów angielskich, którzy aż do ostatniego szczegółu zaznaczają swoje pochodzenie w Ameryce. Dorosłość Julii i Lillian staje się wartością osadzoną w konkretnym czasie: lata trzydzieste, Europa, faszyzm. Ale ta „dorosłość" rozgrywa się w dwóch planach geograficznych: Julia umieszczona została w samym środku groźnych przemian politycznych, Lillian stała się głośną amerykańską pisarką. Julia osiadła w niespokojnej Europie, w Wiedniu, Lillian do Europy zajrzała. I oto różnica najważniejsza: Julia walczy – i w końcu ginie – w obronie zagrożonej przez faszyzm kultury i praw ludzkich, Lillian kulturę tworzy, z praw człowieka korzysta.

Europejska przygoda Lillian, zamieszkałej na stałe gdzieś w samotnym domu na wschodnim wybrzeżu Ameryki, ma na początku charakter jedynie zawodowo-towarzyski; przyjeżdża do Paryża, aby pracować nad nową sztuką i odbierać hołdy bywalców teatru. Tu Zinnemann pofolgował sobie nieco – pokazał małą kobietkę odurzoną sławą, pieniędzmi, powodzeniem. Tym bardziej dramatyczny stał się przełom: Lillian dowiedziawszy się o tragicznej sytuacji Julii za wszelką cenę próbuje jej pomóc. Uwikłana w walkę z faszyzmem Julia wymaga postawy wręcz heroicznej, Lillian nie zawodzi – sekwencje poszukiwania przyjaciółki w kłębiącym się bezładnie tłumie bitych i bijących, triumfujących i okaleczonych należą do najlepszych w filmie. Trudno się w tym miejscu oprzeć wrażeniu, że – pamiętając o samotnym domu Lillian w Ameryce, gdzie sąsiadów nie widać aż po horyzont – jest to dość powszechna wizja Europy w amerykańskiej świadomości: kłębowisko ludzi siedzących na sobie, wtrącających się we wszystko i mających na każdy temat rozbieżne zdania. Coś rzeczywiście w tym jest.

W imię przyjaźni, a nawet podziwu, Lillian angażuje się w sprawę szczególnie niebezpieczną – na prośbę Julii, wyrażoną przez tajemniczego emisariusza (Maximilian Schell), podejmuje się przeszmuglować z Wiednia do Berlina większą sumę dolarów dla niemieckich antyfaszystów. Podróż Lillian do totalnie zmilitaryzowanego Berlina jest popisem reżysera i Jane Fondy. Niespodziewane spotkanie Lillian i okaleczonej Julii w obskurnej knajpie w Berlinie (gdzie podają jednak kawior!) przypomina znane obrazy właśnie z „Dzikiego Zachodu" – spotkanie przyjaciół w saloonie. Dwie kobiety, zmęczone, podobne i różne jednocześnie: Julia – kaleka bez nogi, zaniedbana, ale przekonana co do sensu prowadzonej walki i Lillian – elegancka, jeszcze roztrzęsiona niedawną podróżą, ale szczęśliwa, że mogła pomóc i zobaczyła przyjaciółkę. Siedzą i niewiele mówią, patrzą na siebie. Wielka przyjaźń i podziw docierają do nas bez słów. Nic dodać, nic ująć, może tylko zamiast kawioru po szklaneczce whisky (bar może być ten sam). Panie zachowują się jak mężczyźni. Jest to film o wielkiej męskiej przyjaźni, dlatego właśnie zaadresowany został do kobiet.

Wkrótce po spotkaniu w berlińskim saloonie Julia zginęła prowadząc swoją walkę. I nic się już nie da zrobić, stała się przeszłością, życie idzie dalej. Te słowa wypowiada mężczyzna, przyjaciel, towarzysz życia Lillian.

Tak, drogie panie – zdaje się mówić Zinnemann – prawdziwa przyjaźń ma charakter męski, po męsku się jej dochowuje i także po męsku trzeba iść dalej przez życie, nie oglądając się na to, co minęło.

KRZYSZTOF KREUTZINGER

Catherine Deneuve Fot. Première

LELOUCH NA TROPIE

Deneuve, Dutronc i magiczny żuraw. Claude Lelouch kręci swój film w wielu miastach. Michelowi Delain z tygodnika „L'Express" udało się spotkać reżysera na planie.

„Dla nas dwojga" (A nous deux) to tytuł filmu, który realizuje obecnie Claude Lelouch – między Niceą, Marsylią, Hawrem, Quebekiem, Montrealem i Nowym Jorkiem. Znowu historia „kobiety i mężczyzny", tyle że rozgrywająca się w roku 1979. Mężczyzna (Jacques Dutronc) jest sceptycznym, niezbyt uzdolnionym nicponiem, kobieta (Catherine Deneuve) to osoba pełna szlachetności. Film opowiada o ich wzajemnych kompromisach, przygodach. Ale można go także potraktować jako wyzwanie, które Lelouch już od dwudziestu trzech lat rzuca kinematografii. W tym fachu, polegającym na igraniu obrazami, reżyser ciągle znajduje się na pierwszej linii, pozornie nieczuły zarówno na sukcesy jak i na porażki. Żyje w swym własnym klanie. Sam jest producentem swych filmów. Stać go na to, aby bez zmrużenia oka roztrwonić zyski z „Kobiety i mężczyzny", utopić wszystko w „Całym życiu" i zaczynać, jeżeli trzeba, od zera. Lub niemal od zera.

Znajduje się w stanie gotowości, potrafi przerzucać się od skromnej zabawki do wielkiej superprodukcji, kręci film w ciągu siedmiu dni („Smic, Smac, Smoc"), a później pracuje przez dwa miesiące (właśnie tak jest teraz). Zależy mu przede wszystkim na realizacji widowisk dla jak największej widowni. Stara się jednak także dać materiał do refleksji, ujawnić własny punkt widzenia.

Claude Lelouch Fot. Première

Okres zdjęciowy? Wyścig z czasem. Walka z niepokojem. Ze snem. Siódma rano: już jest na nogach. Ciepłe ubranie, a na nogach tenisówki. Przed nim harmonogram dnia. Przede wszystkim notatki. Nabazgrane dialogi.

– *Moje scenariusze są bardzo proste* – wyznaje. – *Nie potrzebuję przecież uwodzić producentów, nie muszę wspierać się na literaturze. Ale zawsze wybieram sobie solidny temat. W ostatecznym rachunku mówię o tym, czego dowiedziałem się w przeddzień. „Dla nas dwojga" odpowiada temu, co mnie właśnie teraz interesuje. Moim związkom z kobietą, którą kocham. Chcę pokazać jak para ludzi szuka pokoju, aby uniknąć wojny.*

Błękitny kaszkiet z szerokim daszkiem to jego pióropusz. Wokół niego gromadzą się

FAKTY

René Cardona rozpoczął w Meksyku zdjęcia do filmu „Gujana, zbrodnia stulecia". Ma to być rekonstrukcja głośnej tragedii w Jonestown. W głównej roli – Stuart Whitman, koszt realizacji – 2 miliony 300 tysięcy dolarów.

★

Aleksander Zguridi, radziecki reżyser filmów o przyrodzie i przewodniczący Międzynarodowego Stowarzyszenia Filmu Naukowego, obchodził 75 urodziny na planie filmu „Paradoksy ewolucji". Zaprezentuje w nim zagadki fauny nie rozwiązane dotychczas przez naukę. W planach – film o dziejach słynnego kłusaka Kriepysza ze stadniny koni rasy orłowskiej, zdobywcy wielu medali i odznaczeń.

★

Francis Ford Coppola i George Lucas będą producentami przygotowywanego obecnie filmu Akiry Kurosawy „Kageshuma". Zdjęcia mają zacząć się w kwietniu, w Japonii. Prawa dystrybucyjne przejęła amerykańska firma Fox.

★

Claude Chabrol lubi mieć na warsztacie kilka projektów jednocześnie. Pracuje obecnie nad adaptacją powieści Balzaka „Urszula Miroué" i przygotowuje reklamówkę pewnej marki jogurtu. Myśli także o realizacji filmu o Fantomasie.

– *Telewizja interesuje się tym projektem* – mówi w wywiadzie dla „Le Figaro". – *Mnie także by to bawiło. Ale wszystko zależy od moich zagranicznych planów, od tego, czy dojdzie do skutku realizacja „Oszustów", będących hołdem dla Hitchcocka, filmu spod znaku suspense'u (zdjęcia powinny zacząć się wkrótce w Wielkiej Brytanii), a także od tego, jak potoczą się losy „Kolizji", którą uważam za metafizyczny film sensacyjny. Kręciłbym w Chicago latem przyszłego roku.*

★

Najkosztowniejszy, jak dotychczas, film brytyjski nosi tytuł „Starcie tytanów" i powstaje w studiu Pinewood za cenę 16 milionów dolarów. Reżyserem jest Desmond Davis, który wielkie sceny katastroficzne oddał w ręce Raya Harryhausena, twórcy specjalnego systemu trikowego Dynarama.

Jedno niezwykłe życie

Dzień swoich dwudziestych urodzin sanitariuszka Gulia Korolewa obchodziła w ogniu bitwy pod Stalingradem. Pisała do matki: *Pytasz o moje urodziny? Walka była wyjątkowo gorąca i na moją cześć, jak mi powiedziano, nasza polowa artyleria oddawała salwę po salwie do wroga. Wieczorem, kiedy trochę się uspokoiło, zebraliśmy się w ziemiance. Kucharz upiekł parę pierogów i na jednym wypisał: Przyszłemu żołnierzowi gwardii...*

W kilka miesięcy później Gulia poległa w czasie ataku, udzielając po

Jej nazwis
znane w Zwią
Jako dwuna
czynka zagrał
partyzanta",
w 1934 r. w we
lata później
i powtórnie w
ekrany. Grała
nym filmie „
Nie wiedziała
torką. Chciała
ły lotniczej, m
lekich wypra
giczna, utale
Jej pierwszą

Olga Agiejewa w roli Gulii Korolewej F

EDUKACJA VERY

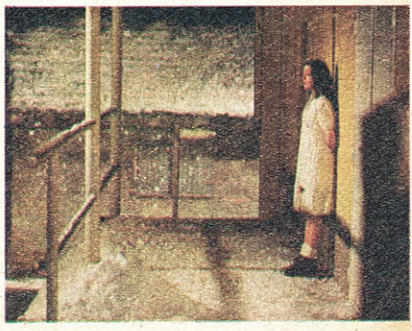
Film „Vera Angi" Pála Gábora, którego premiera odbyła się niedawno, wzbudził duże zainteresowanie na Węgrzech. Akcja rozgrywa się na przełomie lat 1948/49. Tytułowa bohaterka jest osiemnastoletnią dziewczyną pochodzącą z robotniczej rodziny. Rodzice zginęli podczas wojny. Vera po wyzwoleniu rozpoczyna pracę w szpitalu – najpierw jako sprzątaczka, potem pielęgniarka. Wszyscy cenią jej serdeczną i szczerą, aczkolwiek naiwną postawę. Jej wystąpienie na zebraniu organizacji partyjnej, podczas którego ze łzami w oczach żali się na panujące w szpitalu porządki, dociera do wiadomości reakcyjnego dyrektora szpitala, który z oburzeniem żąda od dziewczyny wyjaśnień. Ale Verą zainteresował się również sekretarz komitetu dzielnicowego partii. Dzięki niemu dziewczyna trafia do centralnej szkoły partyjnej. Tu po raz pierwszy uświadamia sobie, że niewiele umie, nie rozumie w pełni sytuacji w kraju. Zaczynają się konflikty, z pozoru drobne, które jednak rzutują na charakter dziewczyny. Z pomocą spieszy jej robotnica, Maria Muskat, niegdyś działaczka antyfaszystowskiego podziemia. Ale Vera wybierze przyjaźń starszej od siebie Anny Trajan, której nieprzejednana surowość robi na niej wrażenie.

Film ukazuje okres przewartościowań, poszukiwań i bolesnych pomyłek, wśród których niełatwo znaleźć właściwą postawę niedoświadczonej dziewczynie. Jako wystąpienie przeciwko moralności traktuje swoją miłość do żonatego kierownika seminarium. Wyznaje to w publicznej samokrytyce: mężczyzna płaci za to stanowiskiem, Vera próbą samobójstwa. Dramatyczne jest zakończenie filmu, w którym Vera jako początkująca dziennikarka jedzie na swój pierwszy reportaż samochodem u boku Anny. Przez okno spostrzega jadącą na rowerze, w zimowym wietrze Marię Muskat, ale nie odważy się zaprosić jej do samochodu.

Film Gábora, adaptacja powieści Endre Veszi-ego, jest wnikliwym studium psychologicznym wrażliwej jednostki, która nie ma dość siły, aby zdobyć się na samodzielność. Vera nie przestaje być uczciwa wewnętrznie i szczera. Sekretarz partii z dzielnicy zwrócił na nią uwagę, ponieważ wykazała odwagę i aktywność. Szkoła wymaga jednak od niej poddania się dogmatycznym rygorom, które zaczynały w tym okresie obowiązywać. Właśnie trafność w ukazaniu tego konfliktu podkreśla węgierska krytyka. Recenzent dziennika „Népszabadság" określił film jako „nadzwyczaj ważne wydarzenie i cenne osiągnięcie węgierskiej sztuki filmowej". A debiutująca w roli Very młoda aktorka Veronika Pap uznana została za prawdziwe odkrycie.

ROLAND J. ANTONIEWICZ

Vera Pap w filmie „Vera Angi" Fot. I. Jávor



Tajemniczy Chaplin

W specjalnym numerze francuskiego pisma „L'Avant-Scène", poświęconym Charlie Chaplinowi, Maurice Bessy stawia pytanie, czy słynna postać odpowiadająca temu imieniu i nazwisku rzeczywiście istniała. Chaplin zapewniał w roku 1922, bez wątpienia dla żartu, że urodził się w kufrze. Jego rodzicami mieli być śpiewaczka Anna Hill i baryton o nazwisku Chaplin. Tymczasem nie sposób odnaleźć jakiegokolwiek dokumentu, który potwierdziłby te informacje. Bessy, przyjaciel słynnego aktora, prowadził więc badania na własną rękę. Nie znalazł jednak niczego w aktach General Registre Office w Londynie. Chaplin zachowywał przez cały czas dyskrecję, a rodzina go naśladowała. Dotąd nie wiadomo czy rzeczywiście nosił nazwisko Chaplin. Może Hill, a może Hawks, bo tak się nazywał pierwszy mąż jego matki.

Śledztwo trwa i nie przestaje interesować wielu wielbicieli Chaplina. Ale czy to tak istotne? Jeżeli nawet Chaplin nie istniał, to postać Charliego nie budzi żadnych wątpliwości. Jego geniusz zwyciężył wszelkie niepewności.

Tyzia Kopowna (O. Arecna)

cy rannym.
było dobrze
u Radzieckim.
letnia dziew-
r filmie „Córka
wyświetlanym
i niemej, a trzy
większonym
prowadzonym na
kże w pogod-
cham" (1936).
zy zostanie ak-
stąpić do szko-
yła także o da-
ch. Była ener-
wana, uparta.
bą charakteru

Sowietskij Ekran

było ujeżdżenie narowistego konia na planie filmowym. A potem przyszła wojna...

Postać Gulii Korolewej opisała Jelizawieta Iljina w książce „Czwarta wysokość", która od dawna należy do lektury szkolnej. Dziś przeniósł ją na ekran reżyser Igor Woźniesieński.

Recenzentka „Sowietskiego Ekranu" Irina Raksza pisze: *Film jest równocześnie dokumentem i opowieścią pełną romantyki: jest w nim rytm i tempo obrazu przygodowego, a zarazem delikatny jak akwarela rysunek psychologiczny. Już w pierwszych kadrach pojawiają się obrazy z autentycznych kronik lat trzydziestych, poemat romantycznego trudu pięciolatek. Te kadry rozdzielają nowele, które składają się na biografię bohaterki.*

Dodać trzeba, że reżyser wykorzystał fragmenty filmów, w których występowała Gulia Korolewa. Rzeczywistość zapisana na taśmie w przejmujący sposób łączy się z fragmentami inscenizowanymi, w których młodziutką Gulię gra Rita Siergiejczewa. Dziewczynka powtarza słowa, które za chwilę powie prawdziwa Gulia: *Nie rodzimy się bohaterami. Bohaterami czyni nas konieczność.* Gulią dorosłą jest Olga Agiejewa, która tworzy kreację wysoko ocenioną przez krytykę. To jej zawdzięczamy postać bliską odczuciom współczesnej młodzieży, do końca walczącą o swoje ideały.

stenci, pracownicy techniczni, aktorzy. ouch zawsze jest zresztą pierwszy na nie, zarówno w plenerze jak i w atelier. ecierpliwi się, nie potrafi ustać spokojUczestniczy w rozpakowywaniu kamebardzo lekkiej) i magicznego żurawia, szperanego w Hiszpanii, żurawia, który wolił mu już za chwilę sfilmować Deneui Dutronca z góry, z boku, z tej i z tamtej ny drogi i to w planie ciągłym. Ani na wilę nie odrywa oka od wizjera kamery. – *wszystkie sztuczki techniczne pasjonują ie. Dzięki nim mogę ofiarować widzowi lepsze miejsce do oglądania filmu. To jakbym umieścił go na stadionie, posadł w takim rzędzie, aby mógł śledzić zystko, co dzieje się na boisku, i nie siał wykręcać sobie szyi.*

Lubi także sceny bardziej kameralne. Pofi zamknąć się z kamerą na ramieniu autobusie, półciężarówce, ciasnym pokoaby na twarzy swego aktora uchwycić raz wahania, strachu, szczęścia czy tanicy.

rano. Wszystko jest już gotowe, także rzy. Lelouch szepcze im do ucha jakieś rady i prosi, aby *spróbowali swój dialog.* Teraz nadchodzi chwila najtrudniejsza. *Muszę przekazać* – mówi Lelouch – *nie tyle to, co mówią moi bohaterowie, ile to, co myślą. Wyruszam na łowy ich momentów prawdy. Obchodzi mnie bardziej ich wnętrze niż ich wygląd zewnętrzny. Teraz właśnie, już w czasie zdjęć, odnoszę sukces lub zaprzepaszczam mój film.*

Dzisiaj wydaje się, że wygrał. Cieszy się, zaciera ręce: – *Ten Dutronc jest nieprawdopodobny. Cóż za precyzja! Jego zmysł obserwacji, jego zaangażowanie, to coś niebywałego.* I oto Dutronc wyłania się z głębi planu. Nie wygląda na specjalnie zmęczonego, chociaż dobrowolnie spędził bezsenną noc w swoim pokoju. Czytał. Scenariusz wymaga bowiem, aby jego bohater wyglądał tak, jakby od dawna nie zmrużył oczu. W pobliżu kręci się zmarznięta Catherine Deneuve. Gra w tym filmie młodą mieszczkę, którą w dziwny sposób pociąga ten mężczyzna ścigany przez prawo. Deneuve nie jest tak nieskazitelnie (w stylu Chanel) elegancka. Wyznaje: – *Czuję się dobrze pod okiem Lelouch'a.*

Wieczór. Lelouch z posępną miną krąży po pokoju. Na przenośnym stole montażowym (wozi go zawsze ze sobą) wyświetlał materiały nakręcone poprzedniego dnia. Te materiały dostarczane mu są codziennie z paryskiego laboratorium drogą lotniczą. Owszem jest zadowolony z oświetlenia (za pomocą zwykłej żarówki), ale niektóre kadry są porysowane. Dramat. Być może trzeba będzie przekręcić cały materiał. Ale Lelouch nie ma zwyczaju, aby cokolwiek powtarzać i przerabiać, nawet jeżeli w grę wchodzą względy techniczne. Napisze więc i sfilmuje inną scenę. Niedobra noc. Aż do rana, kiedy dowie się, że rysy da się usunąć.

I znów wszystko toczy się utartym rytmem. Przez kwadrans żłopiąc kawę będzie mówił, że *Jacques Doillon jest równie ważny jak Jean-Luc Godard, ponieważ zmodyfikował język filmowy*, że po zobaczeniu „Kobiety, która płacze" Doillona on, Lelouch, gotów jest przejrzeć od A do Z swe filmy i usunąć z nich bezużyteczne sekwencje, że... *Ale dlaczego, na Boga, żuraw ciągle nie jest gotowy?* Rzuca się jak strzała na plan. Kamera. „A nous deux".

...Zwykła taśma celuloidowa; naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, ale także cząstkę historii – historii, która nie umarła...

KRO

Rewolucja węgierska roku 1919 utrwaliła się w naszej świadomości za sprawą szokujących obrazów z dzieł Miklósa Jancsó czy Imre Gyöngyössy'ego, mówiących o krwawej rozprawie reakcji z rzecznikami i żołnierzami Republiki Rad. Istnieje tymczasem inny ślad 133 dni rządów Béli Kuna; kryją go zachowane z tamtej epoki taśmy „Czerwonej Kroniki" i próby fabularne solidaryzujących się z rewolucją ludzi kina. Przywróceniu realnej wizji tamtej epoki, wydobyciu aktualnego sensu doświadczeń węgierskiej Republiki Rad – przede wszystkim w sferze kultury filmowej – służyło międzynarodowe seminarium zorganizowane przez budapeszteński Instytut Filmowy. Przyniosło ono wiele rewelacji, zwłaszcza dla nas, niedostatecznie wprowadzonych w tradycje tej kinematografii.

Wieczór w Royal-Apollo

Otóż Węgrom przypadło w udziale kilka precedensowych decyzji: to oni pierwsi dokonali nacjonalizacji kinematografii, skupili wokół haseł rewolucji ludzi kina, postawili na film faktu. Oczywiście, impulsem zachęcającym i ośmielającym do tak zdecydowanych kroków był przykład rewolucji rosyjskiej: specyficzny jednak przebieg „rewolucji róż" (jak zwą przejęcie władzy w nocy z 21 na 22 marca 1919 roku sami Węgrzy), bezkrwawy przewrót i inne warunki przeprowadzania reform społecznych umożliwiły tu znacznie szybsze wcielenie w czyn idei „kina w rękach Rad". Wieczorem 22 marca zebrani w budapeszteńskim kinie „Royal-Apollo" operatorzy i realizatorzy opowiedzieli się za szybkim przekazaniem sieci kinowej, bazy wytwórczej i dystrybucyjnej nowej, robotniczej władzy; a dekret z 12 kwietnia 1919 roku nadał wnioskowi samego środowiska filmowego obowiązującą moc.

I tu warto uzmysłowić sobie, iż w latach I wojny światowej kinematografia węgierska nie była wcale kinematografią peryferyjną, że produkcja blisko 100 tytułów (w 1918 roku) stawiała ją na czołowym miejscu w Europie. Działał już znaczny krąg profesjonalistów, operatorów i reżyserów przygotowanych zawodowo w Niemczech, a liczbę wytwórni w tych latach określa się na ponad 30. Z tymi doświadczeniami i kapitałem wiary w nowy sens działalności twórczej można było sporo osiągnąć. Tym bardziej że działacze kultury Republiki Rad (z György Lukacsem na czele) zdawali sobie sprawę z atutu, jakim dla rewolucji może być kino. Uruchomiona natychmiast produkcja „Vörös Film Riport", czyli „Czerwonej Kroniki Filmowej", miała na celu nie tylko dokumentowanie posunięć nowej władzy na użytek wewnętrzny, lecz także szeroką propagandę zewnętrzną, zwłaszcza na Zachodzie.

Zdjęcia z kroniki filmowej „Vörös Film Riport"

NIKI REWOLUCJI

KORESPONDENCJA WŁASNA BUDAPESZTU

Zapis zdarzeń i nastrojów

Historycy wspominają o wymianie kronik wiosną 1919 r., kiedy to Béla Kun wysłał Leninowi aktualności z obchodów pierwszomajowych w Budapeszcie, otrzymując w rewanżu taśmy z walk Armii Czerwonej na frontach wojny domowej. Starania o permanentną wymianę materiałów dokumentalnych nie ustawały; z różnych jednak względów skończyło się na symbolicznym zainicjowaniu współpracy. Natomiast mało wiadomo o innych doniosłych posunięciach filmowców węgierskich (z Marcelim Vertesem na czele), którzy zdołali także wyekspedіować ponad 360 m materiału kronikalnego do Stanów Zjednoczonych, co sprawiło, iż blisko 40 milionów Amerykanów zobaczyło w różnych aktualnościach filmowych, jak wygląda rewolucja na Węgrzech.

Prawie 20 edycji „Vörös Film Riport", zachowanych niemal w całości po dzień dzisiejszy, stanowi zajmującą kronikę Republiki Rad. Uderzająca jest przede wszystkim utrwalona w tych filmach gradacja nastrojów społecznych: od euforii tłumów, wypełniających ulice Budapesztu i manifestujących na cześć nowej władzy, poprzez atmosferę zaciekawienia i oczekiwania towarzyszącą migawkom z reform (podział majątków, zajmowanie mieszczańskich kwater w centrum przez bezdomnych, przekazywanie pałaców placówkom opieki nad dziećmi robotniczymi), po dramatyczne reportaże z linii frontu. Jest w tym materiale cała tragedia młodej Republiki – podjęcie wielu zadań jednocześnie, z młodzieńczym zapałem i entuzjazmem, wiara w nieodwracalność dokonywanych przemian, przy stopniowym uświadamianiu sobie narastających trudności i zagrożenia z zewnątrz. Twarze mieszkańców stolicy i politycznych przywódców Republiki Rad – choćby przy kolejnych ceremoniach pogrzebów ofiar zamachów i sabotaży, potem walk z kontrrewolucją w Budapeszcie, wreszcie masowych ofiar wojny z interwentami czeskimi i rumuńskimi, wspieranymi przez rodzimą reakcję – mówią tu same za siebie.

Jest i miara filmowej inwencji: „Czerwona Kronika" nie tylko zbierała migawki z ważnych zdarzeń, z linii frontu, lecz także operowała przemyślanymi kontrastami tematów, zderzając obrazy odziedziczonej nędzy i zaniedbań z obrazami nowej rzeczywistości; posługując się rysunkiem i karykaturą wprowadzała też aktualne, publicystyczne wątki. Była podobna szkole radzieckich kronik frontowych i agitek: laboratorium nowego języka społecznej komunikacji z nowym odbiorcą, przy zachowaniu silnego związku z życiem, realnością, konkretem. Była jak podkreślano na seminarium, szkołą patrzenia filmowego całego pokolenia operatorów, których większość rozpierzchła się później po świecie w obawie przed represjami, zasilając kinematografię amerykańską, francuską i niemiecką.

Fabryki i salony

W jednym z odcinków „Vörös Film Riport" manifestuje w pierwszomajowym pochodzie środowisko filmowe na tle potężnej makiety – rolki celuloidowego runa. I grupa okazuje się niemała: tłumaczy to, dlaczego w ciągu 133 dni Republiki można było także w sferze twórczości tak wiele dokonać. Niezależnie od kronik, których waga, ze zrozumiałych powodów, jest dziś szczególnie doniosła, kinematografia Republiki Rad zdołała zrealizować 15 filmów fabularnych; 30 dalszych pozostało w sferze projektów. Zachowały się tylko pewne tytuły, lecz i one dają interesujące wyobrażenie o programie, z jakim startowało po I wojnie węgierskie kino. Są to bardzo różne próby: od typowo agitkowego filmu „Jego Wysokość Cesarz" (w którym kolejne sytuacje obrazują los robotnika wezwanego na front i ginącego za nieswoje interesy), poprzez bardziej rozbudowaną impresję rewolucyjną „Idzie mój młodszy brat" Mihály Kertésza, aż po złożony fabularnie dramat „Wczoraj" Dezsö Orbána i Lajosa Lázára.

Obrazek Kertésza operuje poetyckimi symbolami: koniec wojny otwiera bramy więzień przed rewolucjonistami świadomymi czekających ich teraz zadań. Bohater powiewając sztandarem gromadzi wokół siebie tłumy ludzi, a wiosna, podobnie jak w późniejszej Pudowkinowskiej „Matce", zwiastuje nowy rozdział w dziejach ludzkości. Orbán i Lázár zderzają kontrastowo świat salonów z wartościami świata robotniczego. Oczywiście próba nie jest udana: w filmie istnieją dwie zupełnie różne i do siebie nie przystające poetyki, żyjące odrębnym życiem. Ale bezsprzeczną nowością musi się wydać świat fabryki, niczym ze „Strajku" Eisensteina (na pięć lat przed tym filmem!), tak jak dość ciekawa okazuje się idea przystosowania do nowych potrzeb dawnej konwencji dekadenckiego melodramatu.

Katalog zamierzeń

Plany kinematografii Republiki Rad też zasługują na słowo komentarza. Pojawiły się projekty „przysposobienia" klasyki rodzimej i obcej (ekranizacje Dickensa i Sinclaira, Strindberga i Dostojewskiego, z pisarzy węgierskich Gárdony'a, Gábora, Eötvösa, Jokaia). Produkcja filmów dla dzieci i młodzieży miała się systematycznie rozwijać. Myślano o własnej szkole filmowej, która zapewniłaby dopływ wysoko kwalifikowanych kadr, o szerokiej, powszechnie dostępnej sieci kinowej (zwłaszcza na wolnym powietrzu – idea „ogródków kinowych", na wzór teatralnych, wydała mi się szczególnie gustowna). Pisano i mówiono o potrzebie uwolnienia sztuki filmowej od presji pieniądza, apelowano o zintegrowanie wokół tej sztuki młodych pisarzy i poetów. Projektowano zagwarantowanie ludziom filmu stałych dochodów, by związać ich trwale z tą profesją. Słowem – już wówczas pojawił się na Węgrzech cały katalog spraw i postulatów, jakie powrócą w latach późniejszych w manifestach i artykułach orędowników kultury filmowej na Zachodzie.

Model mecenatu

Sto trzydzieści trzy dni węgierskiej rewolucji zaowocowały ciekawie w sferze kultury i twórczości filmowej. Warto powrócić do tych kart historii, prześledzić je uważniej, z dzisiejszą świadomością ich prekursorskiego sensu i wciąż obowiązującej mocy. Autorzy referatów starali się udowodnić, iż z poetyki „Vörös Film Riport" narodził się język późniejszej publicystyki kina politycznego, a z agitki metaforyczny nurt kreacyjny, kontynuowany również dzisiaj (Károly Nemes). Wskazywali na rodzenie się nowego dziennikarstwa i publicystyki na użytek rewolucyjnej chwili, ale także całego nurtu sztuki ekranu (Péter Ábel). Przekonywali, iż doświadczenia węgierskie z tamtych lat szeroko rezonowały w praktyce kina światowego, mimo nieproporcjonalnie skromnego ich odnotowania w dziejopisarstwie filmowym. Przede wszystkim wypracowano zarys modelu mecenatu państwowego nad kinem i twórczością filmową (syntetycznie przedstawiła ten wątek Erzsi Garai, redaktor naczelny miesięcznika „Film Kultura"); wniesiono autentyczny filmowy wkład w życie młodej Republiki, animując spory intelektualne wokół kina i jego przyszłości (István Nemeskürty), wreszcie dano światu wielu wybitnych twórców, którzy działali owocnie z dala od swego kraju (ze znanych – László Vajda, Lajos Biró, Mihály Varkonyi w Hollywood, ale lista nazwisk jest daleko dłuższa). Filmowa emigracja węgierska stanowi zresztą odrębny rozdział, czekający na swego autora.

Promień światła

Seminarium za sprawą przypomnianych kronikalnych taśm filmowych potwierdziło trafność proroczych słów naszego klasyka, Bolesława Matuszewskiego, który w dniach narodzin dokumentu filmowego pisał: „Obraz kinematograficzny, w którym tysiąc klisz składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że umarli ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, ale także cząstkę historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie potrzeba geniuszu. Historia bowiem tylko zasnęła; podobna do pierwotnych organizmów żyjących życiem ukrytym i budzących się po latach pod wpływem odrobiny ciepła i wilgoci, potrzebuje jedynie promienia światła przebijającego wśród ciemności soczewkę, aby się przebudzić i przeżywać na nowo minione godziny".

WOJCIECH WIERZEWSKI

„Układ krążenia" reż. Andrzeja Titkowa

ODRZUCANIE POKUS?

Rozmowa z EDWARDEM LUBASZENKĄ

Żeby zobaczyć się z Edwardem Lubaszenką, trzeba odwiedzić Stary Teatr w Krakowie. Gra w kilku sztukach, ostatnia premiera to „Sen o Bezgrzesznej". Tam też, w Starym, stawia pierwsze kroki jako reżyser. Jego największa dotychczas rola filmowa to dr Bognar w telewizyjnym serialu „Układ krążenia". Późnym wieczorem, po spektaklu, zaczynamy rozmowę – od samego początku.

– Urodzony w 1939 r., znak zodiaku: Lew. Nie kończyłem szkoły aktorskiej. Istnieje jeszcze jeden sposób: egzamin eksternistyczny organizowany przez warszawską szkołę teatralną i Ministerstwo Kultury – jestem produktem działalności takiej komisji. Natomiast dwa lata temu ukończyłem studia na wydziale reżyserii, tak więc mam pełne rekomendacje do wypełniania ankiety „magister". Co w Krakowie nie jest bez znaczenia.

● Zawsze Pan tu mieszkał?

– Mieszkałem w wielu różnych miastach, ale najwięcej czasu spędziłem we Wrocławiu, który jest moim miastem prawie rodzinnym. A urodziłem się w Białymstoku. W Krakowie jestem szósty rok i uważam się za krakusa.

● Czego Pan szukał, czego szuka aktor?

– Dobrego teatru. Ludzi, z którymi łatwo się porozumieć, podobnie myślących o zawodzie i pracy. Jeśli aktor bardzo się od swego otoczenia różni, czuje się źle, jak dziwoląg. Bywało i tak w moim życiu, że spotykałem ludzi traktujących teatr marginalnie, jako szczebel w karierze, którą kiedyś w bliżej nieokreślonej przyszłości zamierzają zrobić, albo dodatek do życia rodzinnego. W moim przypadku tak się złożyło, że wszystko inne zawsze było dodatkiem. Sytuację mieszkaniowo-rodzinno-osobistą zawsze mam jakoś poplątaną. To jakieś „artystowskie" fatum albo dar losu...

● A może trzeba wybierać?

– Trzeba. Tego już nie chciałem mówić. Ale to się wie dopiero później. Ludzie bliscy albo ci, których chciałoby się uczynić bliskimi, wyczuwają jak gdyby, że są na drugim planie i niechętnie to dźwigają. To bardzo trudno wytłumaczyć, a łatwo potępić.

● Nie czuje się Pan jak Don Kichot?

– Nie, w Starym Teatrze mam wielu przyjaciół poważnie traktujących całą tę działalność, nie tylko teatralną, ale w ogóle aktorską. Może krzepi mnie myśl, że w końcu dla aktorstwa rzuciłem medycynę. Może niezręcznie byłoby traktować lekko zawód, dla którego zrezygnowało się z innego, i to wspaniałego? Trzeba się już przykładać. I od piętnastu lat rzeczywiście to robię.

● Jeśli zawód ogarnął Pana życie prywatne, to chyba wszędzie musi się Pan czuć aktorem.

– Nie. Ja nawet w teatrze nie czuję się aktorem. Ciągle mam mentalność „cywila". Są chwile, kiedy pragnąłbym poczuć się aktorem, ale to chyba niemożliwe. Żeby czuć się aktorem, trzeba mieć jakby dwie optyki: prywatną i tę drugą, czujną, zwróconą na zewnątrz, stale oceniającą otoczenie i jego stosunek do nas. Może taki właśnie powinien być aktor? Ale teraz wszystko się pogmatwało i do aktorstwa wdarli się ludzie nie ci, co powinni, tacy na przykład jak ja.

● Zaczynał Pan od teatru?

– Tak, ale moje kontakty ze sztuką widowiskową zaczęły się bardzo wcześnie – i to od filmu. Jeszcze nie umiałem czytać ani pisać, a już oglądałem filmy. Myślę, że moją wyobraźnię w znacznym stopniu ukształtowało kino, aczkolwiek decydujący wpływ wywarła książka. Ale jak już zostałem aktorem, to zaczynałem od teatru. Najpierw grałem w studenckim „Kalamburze", później w teatrze zawodowym, też we Wrocławiu. Film przyszedł wkrótce potem.

● „Ktokolwiek wie" Kutza? Film niegdyś niedoceniony, teraz wspominany dość ciepło. I Pana gra, taka nieaktorska. Jak Pan ją dziś ocenia?

– Po tym filmie wielu ludzi pamięta mnie dziś jako najgorszego w Polsce aktora filmowego. Ale i z teatrów próbowano mnie wyrzucać za nieaktorstwo, za antytalent. Mam zaprawę. Dobrze wspominam ten film, nie powiem „ciepło", bo jestem raczej odporny termicznie.

● Na ekrany weszła niedawno „Próba ognia i wody", gdzie gra Pan rolę inżyniera Janicza, człowieka podejmującego kontrowersyjną decyzję zaniechania akcji ratowania ludzi na płonącym statku. To rola nieprzekonywająca, jakby szczątkowa, co widać szczególnie ostro na tle roli doktora Bognara. Dlaczego?

– Aktor nie powinien się właściwie wypowiadać na temat zagranych ról, bo rola już jest i co teraz – trzeba by przed każdym seansem wygłaszać długi monolog na temat tego, co miało być, a nie wyszło. Gotowego filmu nie widziałem, więc trudno mi o nim dyskutować. Wydaje mi się, że może rzeczywiście znalazła się tam sprzeczność: inna postać – dziennikarz – jest rolą główną, a inna – inżynier – bohaterem. Ani bohater nie pracuje na główną rolę, ani główna rola na bohatera. Wzajemnie się kasują. Żadna z tych postaci nie jest wyeksponowana, nie wiemy nic o jej zawartości duchowej. Nie jest przygotowane podłoże, baza, która uzasadniałaby zachowanie postaci. A może ja jestem aktorem, który potrzebuje dłuższego dystansu, np. serialu. Albo 40 lat uprawiania zawodu.

● Czy często odnosi Pan wrażenie, że rola jest zaledwie naszkicowana, zawiera mało materiału dla aktora?

– Jeśli dobrze się przyjrzeć, to wszystkie role są przeważnie ledwie zarysowane. Trzeba je dopiero wypełnić, ożywić, jednym słowem – zagrać. Najtrudniejszym chyba dotąd dla mnie zadaniem była rola Peachuma w „Operze za trzy grosze". I niejasnymi nawet dla mnie sposobami udało mi się zrobić z tego dobrą rolę. Jestem aktorem – jak to nazywam – tekstylnym, czyli uzależnionym od tekstu. Gdy go mało, od razu trudniej. Po prostu brak treningu, mało kto zachęca i mało jest sytuacji, kiedy jesteśmy zmuszeni do pracy poza tekstem, więc wyobraźnia nasza trochę leży odłogiem.

● My – aktorzy teatralni?

– Nie, w ogóle aktorzy. Analizuje się zwykle tekst filologicznie, a tym-

czasem aktor powinien żarliwie poszukiwać działań i zachowań postaci, które gra. W mniejszym stopniu natomiast zajmować się domysłami na ich temat, bardziej ich życiem.

● A motywacje psychologiczne?

– Zmusza mnie pani do teoretyzowania w tak praktycznej materii jak aktorstwo. Mam jakiś tam swój pogląd, ale uważam, że jest on słuszny i obowiązujący tylko i wyłącznie w odniesieniu do Edwarda Lubaszenki. Powiem więcej – każdy z nas, aktorów, powinien (i w końcu robi to) na własną rękę i we własnym zakresie dorabiać się tego aktorskiego „światopoglądu", a raczej praktycznych jego przejawów.

● W „Układzie krążenia" widzowie akceptowali Pana w roli lekarza. Kiedyś o mało nie został Pan lekarzem. Czy bliższe są Panu role związane z prywatnymi zainteresowaniami?

– Jeśli tak, to najlepiej powinny mi wyjść role dyplomaty czy matematyka, bo tymi sprawami naprawdę się interesowałem. Poza tym nieźle mi powinna wyjść rola pisarza, bo marzyłem o tym i napisałem w swoim życiu sporo stronic. Grafomańskich zresztą do nieprzytomności. A tymczasem nieźle mi poszło z rolą chłopa, który się czegoś w życiu dorobił. Mam na myśli Łopachina z „Wiśniowego sadu". Wydaje mi się, że aktor powinien być nijaki, nieprzejrzysty, nie powinien mieć przypisanej, wykrystalizowanej osobowości.

● Za to powinien mieć nieograniczoną zdolność przeistaczania się, jak kameleon?

– Albo charakter. Myślę, że wykonywanie tego zawodu wymaga charakteru. Trzeba robić swoje, bez względu na pokusy i opory rzeczywistości. Największe kreacje przychodzą, niestety, z trudem.

● Czyż nie daje to satysfakcji?

– Powiedzmy nieco górnolotnie: pozwala omijać ból istnienia. Bo taką szansę ma człowiek, dla którego między tym, co robi, a tym, co chciałby robić, nie ma żadnej różnicy. Po skończonej pracy nie musi stawać się kimś innym. Nie musi także uciekać w marzenia.

● To znaczy, że jest Pan szczęśliwy...

– Nie, to może znaczyć, że jestem głupi, ale także, że może dopiero będę szczęśliwy. Szczęście – jak mi się zdaje – wynika z sumy, więc dopiero za ileś tam lat będę mógł coś w tej sprawie powiedzieć. Chociaż od czasu, gdy zostałem reżyserem, ze zdziwieniem obserwuję, że sprawia mi to, mimo wszystko, sporo radości. Czyli, że aktorstwo nie było jeszcze dla mnie miejscem najwłaściwszym – ostatecznym. Nawet dla uspokojenia wymyśliłem sobie taką dyżurną filozofijkę: że jestem człowiekiem teatru. W tym mieści się i aktorstwo, i reżyserowanie. Reżyseruję w tej chwili „Egzamin", jest to sztuka mojego dyrektora Jana Pawła Gawlika...

● Czy człowiek teatru lubi siebie na ekranie?

– Staram się nie oglądać, bowiem za każdym razem przeżywam rozczarowanie. Rzeczywistość okazuje się zawsze gorsza niż nasze o sobie wyobrażenie.

● Jakie znaczenie ma dla aktora popularność?

– Duże, ale chciałbym od razu wyjaśnić sceptykom i prześmiewcom, że nie wstydzę się pewnej popularności, którą udało mi się osiągnąć, ponieważ zdobyłem ją nie poprzez skandale czy afery, ale na skutek zagrania roli, a więc w drodze wykonywania wyuczonego zawodu. Uważam, że aktor powinien być popularny, ale rozumiem to w ścisłym związku z pozycją w hierarchii zawodowej. Nie ma złych aktorów, są tylko uznawani, akceptowani lub nie.

Aktor musi być wyrazicielem swoich współczesnych, bo przecież nie ma jakiegoś obiektywnego kryterium

„Ktokolwiek wie" reż. Kazimierza Kutza

aktorstwa, do którego przymierzalibyśmy swoje role i dostawalibyśmy za nie dobre lub złe oceny. A może aktorstwa nie ma wcale, są tylko aktorzy – ludzie, którzy zamiast prawdziwego życia uprawiają swoją sztukę. Ja jestem jednym z nich. Dodam jeszcze, że aktora nie można odłożyć do szuflady, by poczekał na swój czas, musi mieć trochę szczęścia, by go zaakceptowano, pokochano.

● W każdym zawodzie istnieje jakiś szczyt, ukoronowanie pracy. Czy i dla Pana aktorstwo to „wysoka góra?"

– Wszystko trzeba rozpatrywać na przestrzeni całego życia. Dopiero wtedy można powiedzieć: wyszło lub nie. Nie ma co się denerwować epizodami. Myślę, że najcenniejszą umiejętnością, jaką sobie wypracowałem, jest przechodzenie do porządku nad niechęcią otoczenia. Tym bardziej że najczęściej okazuje się ona wyimaginowana. Wydaje mi się, że nikt nie rodzi się z wyobrażeniem siebie jako aktora. Ja marzyłem niemal o wszystkim: chciałem być milicjantem, kominiarzem, strażakiem, marynarzem. Gdybym został marynarzem, mógłbym powiedzieć, że marzyłem o tym od dziecka. Ale o aktorstwie – nie. W pewnym momencie ta droga wydała mi się oczywista. Myślę, że człowiek wtedy zastanawia się nad motywacją, gdy musi samego siebie przekonywać. Ale gdy robi to, co powinien, nie musi. Tak było też z moim reżyserowaniem. Podejrzewam, że wszystkie treningi aktorskie, ćwiczenie dykcji czy głosu nie tylko są potrzebne do tego, by stać się aktorem, ale mają również, a może przede wszystkim, pomagać, oswajać człowieka z myślą, że nim jest. To taki rodzaj rynsztunku przywdziewanego jak szata. Jakby rytuał, obrządek.

● Każdy zawód nobilituje się przez jakiś mit. Jaki jest mit aktorstwa?

– Myślę, że największy, najwartościowszy, to tajemnica wokół tej profesji. Gdybym był konsekwentny i jej przestrzegał, nie udzielałbym wywiadów. Ale pocieszam się, że i udzielając wywiadu można wszystko zagmatwać, poplątać...

Rozmawiała:
ELŻBIETA
DOLIŃSKA

Z Iwoną Bielską w „Próbie ognia i wody" reż. Włodzimierza Olszewskiego

Julitta Sękiewicz i Jan Peszek

Reżyser Tadeusz Junak

OMYŁKA

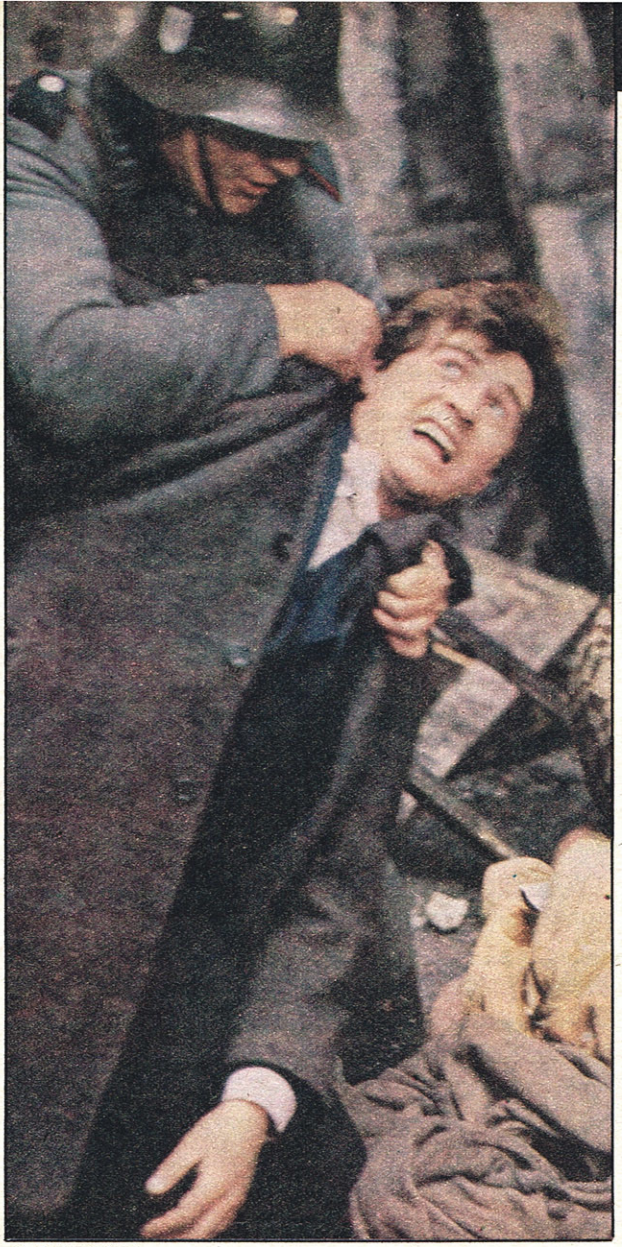
Tadeusz Junak ma 34 lata. Jest autorem interesującej etiudy „Stomil", kilku filmów dokumentalnych („Harmęże 2 – Staszak Jan", „Jeden z dwudziestu dwóch") i telewizyjnych („Próba ciśnienia" i „Czysta chirurgia"), a także widowisk, wyróżnionych na ubiegłorocznym festiwalu TV w Olsztynie.

Teraz realizuje na podstawie scenariusza Jerzego Lutowskiego film telewizyjny „Omyłka", którego akcja rozgrywa się u schyłku powstania warszawskiego. Hitlerowscy żołnierze wypędzają z domów ludność cywilną. W jednym z mieszkań szuka schronienia ranny powstaniec. Młoda gospodyni pragnie za wszelką cenę uratować chłopca.

Wskutek trudności atmosferycznych przesunięto termin zdjęć, co pociągnęło zmiany w obsadzie. Ostatecznie w filmie występują: Bożena Adamkówna, Mirosław Wojciechowski i 14 -letni uczeń z Łodzi, Robert Raczyński. Zdjęcia kręcono w Łodzi. Operatorem jest Aleksander Lipowski, scenografem Tadeusz Myszorek, produkcją kieruje Zofia Hiwel. „Omyłka" powstaje w Zespole Filmowym „Perspektywa". (bz)

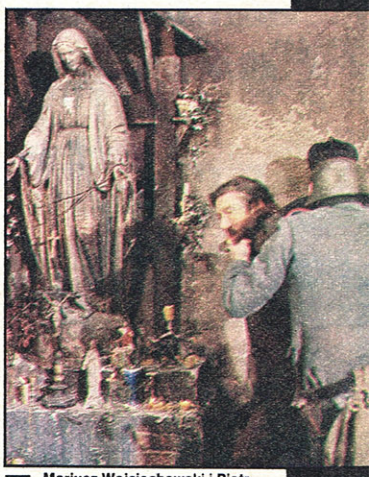
Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Mariusz Wojciechowski



Andrzej Pściuk

Jan Peszek



Mariusz Wojciechowski i Piotr Krukowski

Bożena Adamkówna i Mariusz Wojciechowski

Kubański pisarz i chilijski reżyser o filmie „Viva el Presidente!"

Fresk w czo

Polskie Radio nadało w odcinkach powieść Alejo Carpentiera „Szaleństwo i metoda"; niebawem ukaże się książka. Na podstawie tej powieści powstał film zrealizowany przez chilijskiego reżysera Miguela Littina. Premierowy pokaz, uroczysty, bo pod auspicjami festiwalu, odbył się w Cannes w ubiegłym roku (pisaliśmy o tym w 31 numerze „Filmu"). Film Carpentiera i Littina wszedł przed kilku tygodniami na ekrany kin we Francji. Zmieniono tytuł: już nie „Szaleństwo i metoda", lecz „Niech żyje prezydent!" (Viva el Presidente!). Został także skrócony z trzech godzin do dwóch i pół. Publikujemy wypowiedź Alejo Carpentiera (wydrukowaną w dzienniku „Le Figaro") i wywiad z reżyserem (za tygodnikiem „Le Nouvel Observateur").

MECHANIZM DYKTATURY

Wiemy, że liczne dyktatury w Ameryce Łacińskiej następowały po sobie od roku 1824, czyli od wygranej przez armie Bolivara bitwy pod Ayacucho, kładącej kres kolonialnemu imperium hiszpańskiemu w Nowym Świecie... Choć te dyktatury powstawały jedna po drugiej, ludzie, którzy je ustanawiali, mieli bardzo różne oblicza. Był wiejski „caudillo", prawie niepiśmienny, syn stepów i gór; był dowódca wojskowy, podporządkowany wielkiej rodzimej oligarchii i interesom zagranicy; ale był także – bardziej ciekawy jako tworzywo powieści – „tyran oświecony", obdarzony pewną kulturą, zapatrzony we Francję, którego pierwowzorami byli prezydent Wenezueli Guzman Blanco i Porfirio Diaz, przez trzydzieści pięć lat sprawujący władzę w Meksyku. Warto zaznaczyć, że obaj doczekali się końca swoich dni w Paryżu; jeden został pochowany na cmentarzu Père-Lachaise, drugi na cmentarzu Montparnasse.

W powieści „Szaleństwo i metoda" chciałem pokazać dyktatora latynoamerykańskiego typu „tyran oświecony", który jest u władzy w kraju geograficznie usytuowanym w Ameryce centralnej i obszarze Morza Karaibskiego. Muszę powiedzieć, że wybitny reżyser chilijski Miguel Littin, czyniąc najlepszy użytek z ogromnych możliwości realizacyjnych, którymi dysponował dzięki współprodukcji francusko-meksykańsko-kubańskiej, wywiązał się wyjątkowo dobrze z zadania, wykorzystał bowiem pejzaże Meksyku i miejskie plenery Hawany w taki sposób, iż dał syntezę kraju zarazem rzeczywistego i wyobrażonego, wydobył charakterystyczne właściwości klimatu i środowiska, na których zależało mi w powieści.

Jeśli chodzi o dyktatora, który ma wystawną rezydencję w Paryżu, gdzie odpoczywa często po niepokojach politycznych w swojej ojczyźnie, jest on człowiekiem okrutnym wobec swoich, lecz bardzo kurtuazyjnym wobec przyjaciół francuskich, dość kulturalnym, lecz zawsze nie nadążającym za duchem epoki, nie potrafiącym zrozumieć pewnych problemów współczesnych; ten typ postaci uchwycił mistrzowsko chilijski aktor Nelson Villagra, grając z wyjątkową siłą dramatyczną nawet wtedy, gdy akcja wymagała od niego karykaturalnej brutalności.

Jako autor sfilmowanej powieści uważam, że duch książki został nadzwyczaj wiernie przeniesiony na ekran... Są w niej, oczywiście, fragmenty, które należało pominąć. Bowiem w przypadku przemiany słowa na obraz wymagania techniczne kina zmuszają do przyjęcia innego „tempa" niż w powieści.

ALEJO CARPENTIER

Miguel Littin (z karabinem) na planie filmu „Viva el Presidente!" Fot. Le Nouvel Observateur

KRĘTY LABIRYNT

● **Dlaczego właśnie książka Alejo Carpentiera?**

MIGUEL LITTIN: – Już od pierwszych zdań „Szaleństwa i metody" zacząłem wyobrażać sobie film, miałem przed oczami człowieka, który reprezentował władzę, a w tle – kontynent sprzeczności, tropikalną i deliryczną operę. Albo fresk meksykański. Alejo Carpentier opowiedział mi o powstawaniu książki. Spacerowaliśmy dużo ulicami Paryża. Alejo przekazał mi bardzo obszerną dokumentację o meksykańskim dyktatorze Porfirio Diazie i o Guzmanie Blanco z Wenezueli. To mi pozwoliło zdefiniować pierwowzór dyktatora latynoamerykańskiego. W gruncie rzeczy chciałem pokazać operetkowe szaleństwo, jakim były dyktatury z początku naszego wieku, z drugiej strony szaleństwo takich

erwieni

Canneński plakat do filmu Littina

ludzi, jak Videla w Argentynie i Pinochet w Chile.

● **Film demaskuje dyktaturę. Czym jest dla Pana Kuba Fidela Castro?**

– Uważam, że Kuba Fidela Castro nie ma nic wspólnego z Kubą Batisty, względnie dzisiejszymi dyktaturami w niektórych krajach Ameryki Południowej. Dla mnie Kuba Fidela Castro wyraża nadzieję Ameryki Łacińskiej. Rząd Castro nie jest dyktaturą, lecz władzą ludu, przywódcy czynią zadość dążeniom ludu kubańskiego.

● **Film został bardzo przycięty...**

– Ta wersja jest moją ostatnią wersją. Z racji politycznych nie zgodziłbym się nigdy na cenzurę. Nie darmo jestem filmowcem chilijskim na wygnaniu. Nie toleruję również cenzury komercjalnej. Praca twórcza jest wysiłkiem niezmiernie bolesnym. To potrzeba przekazania swoich lęków, koszmarów, fantazmów, nadziei. Jak poród.

● **Czym jest dla Pana wygnanie?**

– Skazanie na wygnanie było najsurowszą karą w starożytnej Grecji. Wygnanie jest dla mnie czymś strasznym, krętym labiryntem. My, Chilijczycy, prowadzimy walkę, bowiem tylko ona pozwoli nam przetrwać.

Rozmawiała:
RUTH VALENTINI

Tłumaczył:
ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

Drugie życie kina

Wchodźcie, panie i panowie!

„Kinematograf – największy wynalazek naszego wieku. Godzina śmiechu, godzina zapomnienia...". Tak zachęca przechodniów do odwiedzenia jednego z wczesnych paryskich „iluzjonów" nawoływacz z nostalgicznego filmu René Claira **MILCZENIE JEST ZŁOTEM** (1947). Ma go teraz przypomnieć w swojej telewizyjnej Latarni Czarnoksięskiej prof. Aleksander Jackiewicz, monograf i gorący propagator twórczości tego reżysera, tak przez polską krytykę najpierw pieszczonego, później zaś przez wielu postponowanego.

Clair jest jednym z tych nielicznych twórców, którzy poświęcili się kinu z czystej miłości do tej magicznej sztuki, tak bardzo bulwersującej środowisko intelektualne Paryża lat dwudziestych. Miał ambicje literackie, trochę pisał, a po powrocie z frontu w roku 1918 zajął się krytyką filmową, by wreszcie poprzez występy aktorskie na ekranie dotrzeć do reżyserskiego stołka. Debiutował w r. 1923 groteską fantastyczną „Paryż śpi" – a więc kino fascynowało go od początku nie jako wspaniały sposób rejestrowania rzeczywistości, lecz jako cudowne narzędzie służące do jej deformowania. Miał 25 lat. Był oczarowany magiczną siłą kina i już wtedy – zachwycony jego zdolnością ożywiania starych obrazów przebrzmiałej przeszłości. Po latach w swojej książce „Po namyśle" tak wspominał okres młodzieńczego urzeczenia:

„Wśród ważnych dat w historii kina często opuszcza się jedną. Daty tej nie mogą zapomnieć ci, którzy wówczas byli młodzi: jest to rok 1925, rok otwarcia w Paryżu kina »des Ursulines«. Na ekranie małej salki, której nazwa łączy się w naszych wspomnieniach »z łagodnym cieniem i spokojem« lnianych kornetów, pojawiły się pewnego wieczoru filmy wyblakłe i poorane rysami – tymi zmarszczkami taśmy filmowej; nazywano je »filmami przedwojennymi«. Na tle sztucznych dekoracji bohaterki Bourgeta lub Prévosta, w sukniach kupionych z wyprzedaży u Wortha lub Douceta, wyrażały z emfazą, gestami i mimiką swe uczucia do adoratorów z przystrzyżonym wąsikiem. A publiczność pokładała się ze śmiechu.

W roku 1925, kiedy po raz pierwszy kino zwróciło się ku swej przeszłości, ultranowocześni widzowie, towarzyszący damom ubranym przez Chanel lub Lanvina w krótkie suknie z nisko umieszczonym paskiem, po zwiedzeniu wystawy sztuki stosowanej przyjeżdżali do »Ursulines« swymi wspaniałymi samochodami i zaśmiewali się, patrząc na sceny fotografowane piętnaście lat temu, jakby wyjęte z albumu rodzinnego i wskrzeszone przez ekstrawaganckiego karykaturzystę".

Przytoczyłem tak obszerny fragment tych wspomnień, bowiem właśnie w tej atmosferze – tęsknoty za „dawnymi dobrymi czasami" – powstał film „Milczenie jest złotem", pierwsze francuskie dzieło Claira po jego amerykańskiej emigracji, utwór określony przez francuską krytykę jako „powitanie ukochanego Paryża po latach rozłąki, pochylenie się nad własną przeszłością".

Autotematyzm „Milczenia" był imaginacyjny: Clair, materializując swoje zastarzałe tęsknoty, wcielał się tutaj w postać reżysera filmowego z pierwszych lat stulecia, gdy sam był jeszcze dzieckiem. Akcja filmu rozgrywa się bowiem w Paryżu w r. 1906, a bohaterem jej jest pan Émile, filmowiec łączący w jednej osobie funkcje producenta, reżysera i właściciela kina. To do jego jarmarcznego „teatru kinematograficznego" napędza przechodniów ów nawoływacz-bileter. Jest także wątek sentymentalny: starszy pan zakochuje się w córce kobiety, którą kiedyś adorował, ale usuwa się w cień wobec rozkwitającego uczucia młodzieńca rówieśnego dziewczynie. Sporo tu liryzmu, sporo uproszczonej filozofii życiowej.

W roku 1947, tuż po premierze, wśród powojennych gruzów, w sytuacji wypalonych uczuć, witano „Milczenie" z niejaką wdzięcznością, jako wierność sobie, nawiązanie do nieprzemijających wartości. Niektórych to denerwowało jak niewczesne odwiedziny u bajdurzącej babuni, częstującej ciasteczkami własnego wypieku, kompotem ze śliwek i zamykanym na metalową klamrę albumem starych fotografii. Zwolennicy filmu widzieli w nim „film umowny, który budzi zupełnie nieumowne wzruszenia... antologię i syntezę różnorodnych elementów stylistycznych Claira" (Jackiewicz). Niechętni wskazywali na „ucieczkę reżysera w rejony nieobowiązującej wieloznaczności". Konrad Eberhardt z perspektywy dwudziestu lat pisał:

„»Milczenie jest złotem« utrwala mit Francji niezniszczalnej, wieczystej, przodującej w modzie i produkcji luksusowej iluzji. W dwa lata po zakończeniu wojny René Clair udowadniał, że francuski wdzięk, ironia, dowcip nie doznały żadnego szwanku i mogą, nie zmienione, zadomowić się w nowym świecie. Film ten wyświetlany w zniszczonej Warszawie przynosił obraz jakiegoś dalekiego eldorado: nie chodziło zresztą o realia, lecz o nastrój beztroski, o przekonanie, że niebo jest czyste i nie nadchodzi żadna burza, która mogłaby zniweczyć ten błogostan".

A Clair ripostował z goryczą: „Łzy wyciśnięte nawet wulgarnymi sztuczkami wydają się mieć więcej godności niż śmiech sprowokowany środkami subtelnymi. (...) Publiczność jest niewdzięczna w stosunku do tych, którzy ją bawią, a żywi uczucia wdzięczności dla tych, którzy ją zmuszają do płaczu".

Prawda, jak zwykle, leży zapewne pośrodku.

LESZEK ARMATYS

Maurice Chevalier i Marcelle Derrien

SUPERMAN

Dzieci są zachwycone. Znają na pamięć dialogi z „Supermana", wydają im się niezwykłe. Dorośli zatrzymują w pamięci tylko jedną kwestię: „Kiedy fruwam, nigdy nie piję". Muskularny Clarke Kent zmienia zwykły cywilny garnitur na czerwoną pelerynę i jest przybyszem z innej planety. Jako Kal-El szybuje z łatwością ponad wieżowcami.

Najdroższy film w dziejach kina (jego realizacja pochłonęła 35 milionów dolarów, a więc niemal tyle, co wydano łącznie na wielkie przeboje: „Gwiezdne wojny", „Gorączkę sobotniej nocy" i „Grease") miał swą premierę 10 grudnia 1978 roku w Waszyngtonie. Obecni byli: prezydent Carter z małżonką, politycy, znani sportowcy, reżyserzy i aktorzy. Po Kanadzie, Londynie i Afryce Południowej „Superman" zawitał pod koniec stycznia do Paryża; cieszy się popularnością nie mniejszą niż wspaniały robot Goldorak z japońskiego serialu telewizyjnego. Chłopcy chcieliby być tak dzielni jak jego bohater, dziewczynki marzą, aby w przyszłości spotkać równie wspaniałego narzeczonego. Tylko dorośli się krzywią. Ba, niektórzy krytycy nie wahają się nawet nazwać „Supermana" „odmóżdżającą rozrywką", filmem „debilnym". Twierdzą, że ten ekranowy supergadget niczemu nie służy, nie jest w stanie wzbudzić jakichkolwiek refleksji. Czy rzeczywiście?

„Superman" jest głupiutko sentymentalny, prymitywny myślowo, monotonny dramaturgicznie w mnożeniu bohaterskich wyczynów bohatera w czerwonej pelerynie. Tak, to wszystko prawda. Nie sposób go jednak zbyć za pomocą paru pejoratywnych epitetów. Jeszcze nigdy nie przemieszano na filmowej taśmie tylu wierzeń i mitów, aby ulepić z nich postać nadludzkiego herosa. Ten współczesny Herkules przybył z odległej planety Krypton, skazanej na zagładę. Jego ojciec, mądry i wszechpotężny Jor-El (Marlon Brando w siwej peruce), wysłał go na Ziemię nie tylko dlatego, żeby ocalał, ale przede wszystkim po to, żeby udaremniał Zło i szerzył Dobro. Tłuściutkiego chłopczyka, uśmiechającego się z wnętrza skorupy małego statku kosmicznego, odnajdzie para amerykańskich farmerów i wychowa jak rodzonego syna. Dopiero jednak wówczas, gdy Kal-El, czyli Clarke Kent, z farmy na Środkowym Zachodzie przeniesie się do Metropolis, aby podjąć pracę reportera w dzienniku „Daily Planet", wypełni swoją misję, nie ograniczoną tylko do Chrystusowej dobroci, lecz wymagającą odwagi najwspanialszego szeryfa, mięśni Tarzana, poczucia sprawiedliwości Robin Hooda, zręczności i elegancji Arsena Lupina. Nieco mistycyzmu („Syn staje się ojcem, ojciec staje się synem"), odwołanie się do Fausta, Hamleta, Ikara, Herkulesa i Achillesa (Superman ma przecież także swą achillesową piętę) – jest tu właściwie wszystko. Zlepek różnych motywów i różnych gatunków. Kilka różnych filmów w jednym: science fiction, film katastroficzny (eksplozja planety, trzęsienie ziemi, walący się most, powódź), bajka (istota szybująca z szybkością przekraczającą prędkość światła, obdarzona mózgiem dorównującym komputerom).

Głupawe? Oczywiście, ale działające na wyobraźnię. Pracował nad tym cały sztab specjalistów.

Najpierw był komiks. Wymyślili go dwaj Amerykanie: Jerry Siegel (tekst) i Joe Shuster (rysunki). Pierwszy odcinek pojawił się w piśmie „Action Comics" w roku 1938, kiedy żywa była jeszcze pamięć o Wielkim Kryzysie, a poprzez Atlantyk docierały coraz bardziej niepokojące wieści o triumfującym faszyzmie, kulcie wysokich, jasnowłosych Aryjczyków. Niezwykłe wyczyny Supermana łagodziły kompleksy, a w czasie wojny podtrzymywały zapał amerykańskich żołnierzy. Komiksowy bohater przeszedł przez film animowany, serial telewizyjny, komedię muzyczną na Broadwayu, aż wreszcie po czterdziestu latach bujnego żywota zainteresowali się nim hollywoodzcy producenci. Zatrudniono ogromny sztab specjalistów. Nad scenariuszem pracowali: Mario Puzo, autor „Ojca chrzestnego", David i Leslie Newman, Robert Benton (scenarzysta „Bonnie i Clyde"), Tom Mankiewicz (syn Josepha). Realizację powierzono ostatecznie Richardowi Donnerowi, reżyserowi „Omenu". Zaangażowano kompozytora Johna Williamsa („Oscar" za muzykę do „Gwiezdnych wojen"), pieczę nad scenografią sprawował John Barry (współpracował z Kubrickiem przy „Mechanicznej pomarańczy" i Lucasem przy „Gwiezdnych wojnach"), w obsadzie aktorskiej, obok nieznanego Christophera Reeve'a, znalazły się takie tuzy jak Marlon Brando, Gene Hackman, Glenn Ford, Terence Stamp, Maria Schell. Za kamerą stanął Geoffrey Unsworth, aby filmować loty Supermana. Tajemnicą dziesiątków osób, które pracowały nad niezwykle skomplikowanym systemem krążków, pasów, dźwigów, pozostanie lekkość i pozbawiona jakiegokolwiek wysiłku zdolność przemieszczania się w przestrzeni muskularnego Supermana.

Kilkuletni wysiłek specjalistów dał nierówne efekty. Owszem „Superman" to prawdziwy gigant dzisiejszej technologii filmowej; udowadnia, że nie ma granic dla trickowych pomysłów, że na ekranie wszystko jest możliwe, nawet zaprzeczenie prawom grawitacji i odwrócenie biegu naszej planety. O wiele gorzej ma się jednak sprawa z dramaturgią, obciążoną schematami melodramatu i fałszywą poetyckością. „Superman" mógłby być także śmieszny, gdyby od czasu do czasu umiał rezygnować z tonu śmiertelnej powagi i programowego hurraoptymizmu.

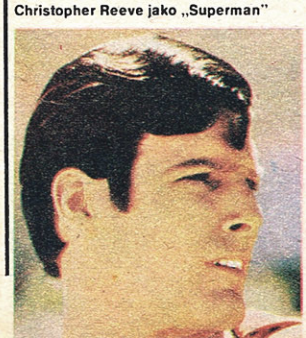
Producenci nie życzyli sobie jednak tonu parodii. Stąd przeróbki pierwotnego scenariusza Mario Puzo. Niezbyt rozgarnięty reporter wielkiego dziennika, nieśmiały młodzieniec, wzdychający romantycznie do koleżanki z redakcji, nie przybył przecież na Ziemię po to, aby nas rozśmieszać, ale chronić. Tu Donner podchwytuje ton, poddany już przez Spielberga. To właśnie optymizm „Bliskich spotkań" był czymś nowym i oryginalnym w kinowej fantastyce naukowej, która zgodnie z długą tradycją gatunku wolała straszyć niż uspokajać. To właśnie ten film pokazywał współczesną Amerykę jako kraj gościnności dla przybyszów z kosmosu. Superman jest jednym z nich. Broni prawdy, sprawiedliwości i amerykańskich ideałów. Superman i Ameryka walczą o to samo. A kiedy dzielny i piękny bohater uratuje nie tylko kotka zawieszonego na wysokiej gałęzi, ale także prezydenta Stanów Zjednoczonych i doprowadzi do więzienia złowrogiego Lexa Luthora, usłyszy od dyrektora więzienia: „Dzięki Supermanie, to Panu zawdzięczamy, że Ameryka może żyć w spokoju".

Dzieci doskonale się bawią, śledzą z zapartym tchem melodramatyczną, pozbawioną jakiejkolwiek erotyki fabułę, podziwiają podniebne loty Supermana. Dorośli dostrzegają cały prymitywizm, banał i ostentacyjny amerykański optymizm hurrapatriotyczny najdroższego giganta kinowego, ale wraz z dziećmi oglądają po raz któryś wyczyny młodego bruneta w czerwonej pelerynie. Przypominają rodziców kupujących kolejki elektryczne, a później dodatki: szyny, przekładnie, semafory, montujących rozjazdy, doczepiających lokomotywy, zmieniających składy pociągów, niby dla pokazania synkowi, jak się należy posługiwać skomplikowaną zabawką; w gruncie rzeczy chodzi o to, żeby zabawić się samemu. Przygotowywana już druga część „Supermana" też będzie miała zapewnioną dorosłą widownię: filmowe zabawki oparte na niezawodnej technice sprzedaje się bardzo dobrze. Superman i Goldorak zajęli miejsce Herkulesa, Rolanda, Rycerzy Okrągłego Stołu. Stali się bohaterami współczesnej mitologii, wykorzystującej dawne mity, tyle że uskrzydla ich najnowocześniejsza technologia.

MARIA OLEKSIEWICZ

SUPERMAN, reż. Richard Donner, USA

Christopher Reeve jako „Superman"



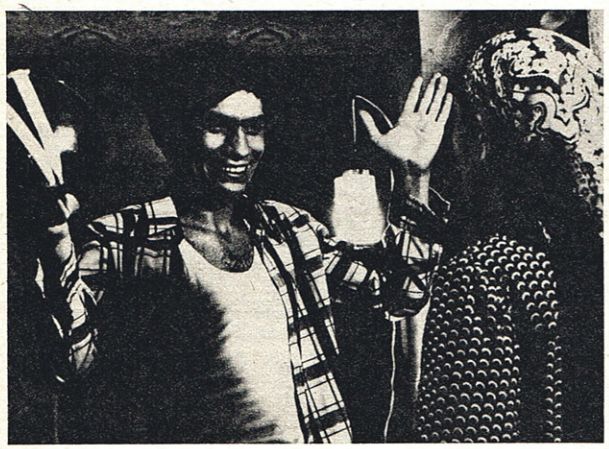
Superman przybywa na Ziemię

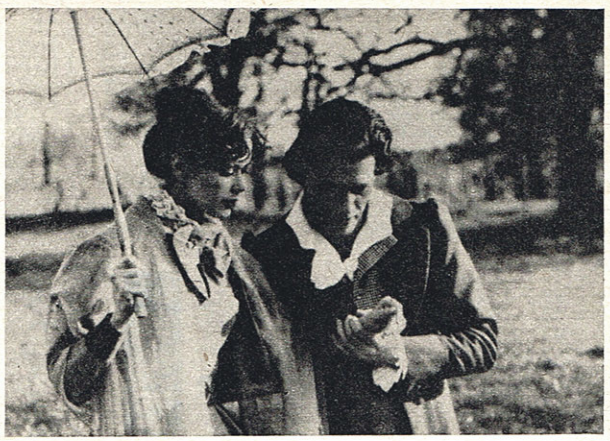
DOM POD GORĄCYM SŁOŃCEM

ZSRR, 1977

Reżyseria: GEORGIJ BAZAROW i ZINOWIJ ROJZMAN. Scenariusz: Farchad Musadżanow i Aleksander Fajnberg. Zdjęcia: Timur Kajumow. Scenografia: Emanuił Kałantarow i Eduard Awaniesow. Muzyka: Rumil Wildanow. Wykonawcy: Nazim Tuljachodżajew (Erkin), Diłorom Kambarowa (Nazira), Anwara Alimowa (matka Erkina), Sajram Isajewa (Zajnab), Tamara Ganijewa (Ojdin), Badrik Usanetaszwili (Timur) oraz Firuza Redżemietowa, Szawkat Gazijew, Siergiej Płotnikow, Otobek Ganijew, Rustam Urazajew i Tatiana Mitruszina. Produkcja: Uzbekfilm. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 79 min. Tytuł oryginalny: „Dom pod żarkim solncem".

Akcja tego dramatu obyczajowego rozgrywa się na pewnej budowie w stolicy Uzbekistanu. Młody technik przeciwstawia się opacznie pojmowanym zasadom organizacji pracy.





WIERNA ŻONA

FRANCJA, 1976

Reżyseria: ROGER VADIM. Scenariusz: Daniel Boulanger. Zdjęcia: Claude Renoir. Muzyka: Mort Shuman, Pierre Porte. Scenografia: Jean André. Wykonawcy: Sylvia Kristel (Mathilde Leroy), Jon Finch (Charles de la Palme), Nathalie Delon (Flora de Saint-Gilles), Giséle Casadesus (Markiza de la Palme), Marie Labée (Isabelle de Volnay), Annie-Marie Descott (księżna de Volnay), Jean Mermet (ksiądz Anselme) oraz Serge Marquand, Katy Amaizo, Jacquea Berthier, Edouard Niermans, Annie Biancounier i inni. Produkcja: Les Films E.G.E. – Paradoc Prod. – Francos Films. Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 91 min. Tytuł oryginalny: „Une femme fidéle".

Hezyser, uważany bez podstaw za prekursora kina erotycznego, tym razem przedstawił stylową historię miłosną, rozgrywającą się w realiach Francji ponapoleońskiej. Romans pięknej mężatki i libertyńskiego uwodziciela nabiera ku końcowi filmu barw tragicznych.

ADELA JESZCZE NIE JADŁA KOLACJI

CSRS, 1977

Reżyseria OLDŘICH LIPSKY. Scenariusz: Jiři Brdečka, Oldřich Lipsky. Zdjęcia: Jaroslav Kučera. Muzyka: Luboš Fišer. Scenografia: Vladimir Labský, Milan Nejedlý. Wykonawcy: Michal Dočolomanský (Nick Carter), Rudolf Hrušinský (komisarz Ledvina), Miloš Kopecky (baron Kratzmar), Ladislav Pešek (prof. Boček), Nada Konvalinková (Květuška), Martin Ružek (Kaunitz), Vaclav Łohnisky (kamerdyner), Olga Schoberová (Karin-Irma), Květa Fialová (hrabina Thun) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 104 min. Tytuł oryginalny: „Adéla ještě nevečeřala".

Twórca „Lemoniadowego Joe" sparodiował popularne niegdyś komiksowe opowieści o Nicku Carterze. Tym razem przedsiębiorczy detektyw tropi tajemniczą Adelę, postrach Pragi.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Romana Górnicka, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (z-ca red. nacz.), Jerzy Trafisz (sekr. red.), Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba, Janusz Zaremba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Zbikowski. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 26-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – od 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: J. Jawor, J. Kośnik, R. Sumik, CAF, Centr. Wytwórnia Filmów dla Dzieci i Młodzieży im. Maksyma Gorkiego, Cinéma Français, Ciné-Revue, Filmové Studio Barrandov, Les Films EGE, Francos Films, Mosfilm, Le Nouvel Observateur, Paradoc Prod., Première, PRF „Zespoły Filmowe", 20th Century Fox, UPI, Uzbekfilm, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 13.IV.1979 Zam. 557 C-83

INDEKS: 35806
ISSN-0137-463

Kinorama

FAKTY

Jury VIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Fantastycznych w Paryżu przyznało Grand Prix (Złoty Jednorożec) amerykańskiemu filmowi „Zaduszki" (Halloween) Johna Carpentera; grająca w tym filmie Jamie Lee Curtis otrzymała nagrodę za swą kreację. Nagrodę specjalną uzyskał angielski film „Spadek" (The Legacy) Richarda Marquanda. Za najlepszy film krótkometrażowy uznano francuską „Sibille" Roberta Cappy, a nagroda krytyki przypadła włoskiemu filmowi „Dom o śmiejących się oknach" (La casa delle finestre che ridono) Pupi Avatiego.

★

Wiadomo, że Jugosławia odgrywa istotną rolę wśród krajów głoszących politykę niezaangażowania. To właśnie podsunęło filmowcom chorwackim pomysł zorganizowania pierwszego festiwalu filmów tych krajów. Impreza odbędzie się prawdopodobnie w roku 1980 w Zagrzebiu (gdzie pracuje już dyrekcja) pod hasłem: pokój, wolność, niezależność, równość praw i niezaangażowanie. Kraje uczestniczące w festiwalu same dokonają selekcji filmów, które pokażą, uwzględniając ich wartości estetyczne. Przypuszcza się, że festiwal przedstawi około trzydziestu filmów fabularnych i około czterdziestu–pięćdziesięciu dokumentalnych.

★

Richard Gere (na zdjęciu) grał w scenicznej wersji „Grease" tę samą rolę, którą na ekranie powierzono Johnowi Travolcie. Teraz młody aktor, znany już z filmów „W poszukiwaniu pana Godbara" Richarda Brooksa i „Więzy krwi" Roberta Mulligana, pracuje pod kierunkiem Paula Schradera, autora „Niebieskich kołnierzyków": jest odtwórcą głównej roli w filmie „Amerykański gigolo", którą pierwotnie miał objąć Travolta.

Fot. Première

Fot. Jerzy Kośnik

W jednym kadrze

Inez Fichna

Debiutowała na ekranie w „Bestii" Jerzego Domaradzkiego, występuje w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Ma dziewiętnaście lat i interesuje się także charakteryzacją: z jej pomysłów plastycznych korzystał już reżyser Andrzej Żuławski.

SPOTKANIA

Ettore Scola i jego potwory

Ettore Scola zrealizował w roku 1972 film „Najpiękniejszy wieczór mego życia". Pod koniec marca przyjechał do Paryża, aby zaprezentować to, co uważa za oryginalną, pełną wersję filmu. Alberto Sordi prowadzi tu dialog po francusku ze swymi partnerami: Michel Simonem, Claude Dauphinem, Charlesem Vanelem i Pierre Brasseurem, który zmarł na dwa dni przed ukończeniem zdjęć.

– *W „Kraksie" Dürrenmatta* – mówi Scola w wywiadzie dla „Le Figaro" – *znalazłem anegdotę, która pozwoliła mi nakreślić satyryczny portret włoskiego mieszczucha lat sześćdziesiątych. Korzystając z koniunktury gospodarczej, wzbogacił się i ulokował swe pieniądze w szwajcarskich bankach.*

Kraksa samochodowa zmusza Sordiego do szukania schronienia w zamku, gdzie czterech emerytowanych prawników bawi się odgrywaniem dawnych procesów. Zabierają się także do wytoczenia procesu przybyłemu do nich kierowcy. Scola, który studiował prawo, przemienił się w dyrygenta znakomitych aktorów.

– *Pragnąłem* – twierdzi – *aby ci ludzie byli ulepieni z jednej gliny, aby potraktowali przybysza jak Marsjanina. Michel Simon dał swe szaleństwo, Pierre Brasseur pogardę, którą okazywał światu. Charles Vanel był głosem rozsądku i wiedzy w tym ospałym procesie, a Claude Dauphin ujawniał prawdziwą naturę oskarżonego, obnażał jego egoizm i pospolitość. Te „święte potwory" aktorstwa były nie do zastąpienia.*

Alberto Sordi, Michel Simon, Charles Vanel i Pierre Brasseur Fot. Le Nouvel Observateur

U Dürrenmatta bohater owładnięty wyrzutami sumienia popełniał samobójstwo. Scola zmienił to zakończenie. Scenariusz napisał z Sergio Amideim, który począwszy od filmu Rosselliniego „Rzym, miasto otwarte" dał kinu włoskiemu wiele oryginalnych pomysłów i scenariuszy. Obecnie Amidei pisze ze Scolą scenariusz filmu, którego akcja toczy się we Francji i mówi o ucieczce Ludwika XVI do Varennes.

– *W „Szczególnym dniu"* – zwierza się reżyser – *nie pokazałem Mussoliniego. Teraz także nie pokażę Ludwika XVI. Monarcha wierzy, że lud jest po jego stronie, lecz pewnego lipcowego dnia przekona się, że jest na zawsze od niego oddzielony.*

Zanim Scola odtworzy na ekranie epokę Wielkiej Rewolucji Francuskiej, zrealizuje jeszcze film „Taras". Bohaterami będą rzymscy intelektualiści dawniej – prekursorzy nowych idei, a dziś ludzie, których wydarzenia wyraźnie przerastają.

Jean Carmet

Niewielki, o charakterystycznej twarzy bez mimiki, znakomity w rolach typowego francuskiego mieszczucha. Jeana Carmeta widzieliśmy w filmie „Dupont Lajoie", teraz oglądamy w satyrycznej komedii „Czarne i białe w kolorze". Oto fragmenty wywiadu z „Cinéma Français".

● **Podobno na planie posługuje się Pan własnym systemem karteczek z notatkami?**

Kiedy dostają scenariusz, na jakieś trzy tygodnie przed zdjęciami zaczynam robić notatki. Ale na planie pojawiam się „pusty": czekam na inspirację, narzuconą przez scenerię, nastrój, partnera.

● **Co jest dla Pana najważniejsze przy wyborze roli?**

– Treść filmu. Oczywiście zgadzam się, kiedy rolę powierza mi wybitny reżyser, ale często gram u młodych i nie znanych. Dlatego zgodziłem się na udział w „Czarnym i białym w kolorze" Jeana-Jacquesa Annaud.

● **Ma Pan kasowe nazwisko; czy nadal chce Pan ryzykować z młodymi?**

– Dlaczego nie? Z kasowego punktu widzenia usprawiedliwiony jest pewien konserwatyzm. Ale w kinie wszystko się zmienia i trzeba pracować z wyobraźnią. Nie wiem, w jakim kierunku będzie się rozwijać, ale wiem, że ludzie odzyskują miłość do kina oglądając telewizję.

● **Cocteau powiedział niegdyś: „Przemysł filmowy wydorośleje, jeśli kamera będzie równie łatwo dostępna jak ołówek i arkusz papieru"...**

– Miał rację. Filmy powinny być równie łatwo dostępne jak tania książka. Oglądałem niedawno filmy realizowane przez dzieci. Zdumiewające!

● **Zagrał Pan niemal w dwustu filmach. Musi więc Pan znać dobrze swoją profesję.**

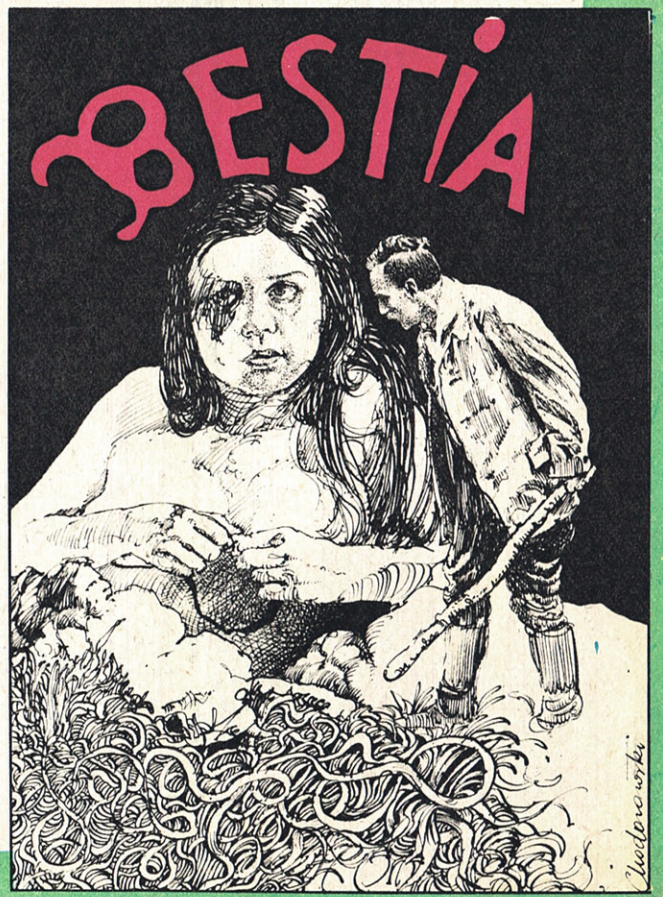
– Aktor powinien się wciąż uczyć. Technika aktorska przychodzi z wiekiem i doświadczeniem, podczas gdy styl rodzi się z chłonności.

● **Czy chciałby Pan udzielić jakichś rad młodym aktorom?**

– Nie, ponieważ w tym zawodzie jest to niemożliwe. Mogę tylko powiedzieć: bądźcie przygotowani na najgorsze i na najlepsze, zachowajcie odporność i ambicję taką jak w sporcie. Najważniejsze jest umiłowanie zawodu. Prawdziwy aktor nigdy nie ma dość grania.

● **W telewizji przypina się Panu etykietkę „typowego Francuza"...**

– Ludzie identyfikują mnie z pierwowzorem moich ról, „wpisują" we mnie swoich sąsiadów. Nie mam osobowości, która zmusza ludzi na ulicy do oglądania się, kiedy przechodzę. Ale to dobrze, to daje mi szansę różnorodności. Mogę dać z siebie to, co najlepsze.

Jean Carmet Fot. Cinéma Français

Kinorysunki Chodorowskiego